*Н.А. Белова*

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНЕКДОТ В РУССКОЙ ПРОЗЕ И ПЕРИОДИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

**Монография**



**Издательство
Нижневартовского государственного
гуманитарного университета
2008**

**ББК 83.3(2Рос=Рус)1**
**Б 43**

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
Нижневартовского государственного гуманитарного университета

Рецензент
доктор филологических наук *Т.Л.Шумкова*

**Белова Н.А.**

**Б 43** **Литературный анекдот в русской прозе и периодике первой трети XIX в.:** Монография. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гумнит. ун-та, 2008. — 230 с.

**ISBN 5–89988–487–8**

Монография посвящена исследованию литературного анекдота как нарративной модели, участвующей в процессе формирования жанрового корпуса русской прозы первой трети XIX в. В книге устанавливается типология анекдота в соотношении с русской периодикой 1790—1830-х гг. и системой эпических жанров. На примере анализа творчества А.А.Бестужева, А.О.Корниловича, И.И.Лажечникова, М.Н.Загоскина определяются принципы взаимодействия литературного анекдота с новеллой, романтической повестью, историческим романом. Осмысляются функции анекдота в эстетике пушкинского повествования.

Книга адресована преподавателям вузов, учителям-словесникам, студентам филологических специальностей, а также всем, кто интересуется историей русской литературы.

**ББК 83.3(2Рос=Рус)1**

**ISBN 5–89988–487–8**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

# ВВЕДЕНИЕ

Обращение к литературному анекдоту продиктовано уникальностью этого жанра, одновременно древнего и вечно юного, незаслуженно обойденного вниманием литературоведов. Л.П.Гроссман еще в 1928 году писал о литературном анекдоте: «Всматриваясь в особенности его былой жизни, полной блеска, веселости, скептической иронии, ума и остроты, испытываешь невольную потребность реабилитировать этот литературный вид, выродившийся ныне в куплет, фельетон, сатирическую юмореску или устную безделку»[1].

Всплеск интереса к литературному анекдоту, возникший в последнее десятилетие, обусловлен неослабевающим вниманием современной филологической науки к проблемам повествования и, в частности, к поэтике нарративных моделей, функционирующих в русской литературе в период становления эпических жанров. Исследование нарратива позволяет установить связь таких категорий литературного произведения, как жанр, образ автора и структура повествования, названных Ю.В.Манном «едва ли не центральными проблемами литературоведения»[2] на сегодняшний день. В работах С.С.Аверинцева, Н.К.Гея, Ю.М.Лотмана, Ю.В.Манна, В.М.Марковича, Е.М.Мелетинского, В.Н.Топорова, В.Шмида наряду с анализом нарративной ситуации, повествовательных инстанций и уровней повествования рассматривается влияние разных типов дискурсов, реализуемых в малых жанрах — притче, апологе, апофеме, сказке, на формирование нарративной поэтики новеллы и романа. В ряду микрожанров, определяющих направление переориентации жанровой системы с поэзии на прозу, происходящей в русской литературе 1800—1830-х гг., выделяется анекдот. Современный исследователь анекдота, Е.Курганов, называет его «жанром-бродягой, который готов приткнуться где угодно, лишь бы была крыша над головой» и сравнивает с насекомым-паразитом, «которое может существовать лишь присасываясь к

---

[1] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Л.П.Гроссман. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1. С. 47.

[2] Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431.

другому организму, как правило, большому и крупному»[3]. Но анекдот не существует за счет других жанров, напротив, он сообщает дополнительный импульс их развитию. Эта особенность обусловлена уникальностью нарративной природы литературного анекдота, которая представляет собой концентрат принципов эпического повествования. Анекдоту свойственно сопряжение объективного содержания с субъективным типом отражения действительности, широкой ассоциативности с предельной краткостью формы. Литературный анекдот обладает временной организацией, сочетающей в едином повествовательном поле прошлое (время возникновения анекдота), настоящее (процесс рассказывания) и возможность появления контекста, актуализирующего анекдот в будущем.

Исходя из тезиса Ю.Н.Тынянова о «функции» литературного жанра, с которой связана жизнедеятельность последнего, статус анекдота в русской литературе первой трети XIX века можно определить как жанрообразующий, обретая который анекдот в результате реализации эпических потенций, свойственных микрожанрам, с «периферии» литературного процесса перемещается в его «центр» и оказывает существенное влияние на формирование жанровой системы романтической прозы и прозы А.С.Пушкина. В эпоху малых лирических жанров анекдот с его высокой концентрацией смысла в лаконичной форме и коммуникативностью ориентированного на устное бытование жанра является единственной доступной формой эпоса для массового эстетического сознания. Синтетизм анекдота, органично соединяющего эпические принципы отражения действительности с лирической формой, актуализирует его роль в период смены жанровых парадигм. Тяготение анекдота к лирическим жанрам объясняется ассоциативностью анекдотического слова, на которое распространяются поэтические законы — рифма смысла, контрапункт, ассоциативное поле, ассоциативное эхо. Если анекдотическое происшествие, сопрягающее сказовую форму и случай, событие в качестве сюжетного ядра, представляет собой роман в концентрированном виде, то анекдот — острое слово — это свернутое лирическое произведение, близкое балладе, лиро-эпической поэме.

[3] Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997. С. 7.

Несмотря на широкую репрезентативность анекдота в культуре рубежа XVIII—XIX вв. влияние анекдота на формирование системы эпических жанров, функциональность анекдота в литературе данного периода не изучены. В русской филологической науке изучение анекдота связано с решением проблемы литературных источников. Несмотря на локальный характер наблюдений над жанровой природой в литературоведении сложилась определенная традиция, вписывающая анекдот в процесс литературного развития. Одной из первых работ, осмысляющих повествовательные возможности анекдота, и на многие десятилетия единственной стало эссе Л.П.Гроссмана «Искусство анекдота у Пушкина»[4], в которой Гроссман впервые определяет способность анекдота к жанровой трансформации. Рассматривая анекдот через призму культурных традиций пушкинской эпохи, Л.П.Гроссман устанавливает сюжетные источники прозаических произведений Пушкина и выходит на проблему влияния литературного анекдота на структуру повествования, ограничиваясь функцией сюжетостроения. Идеи Л.П.Гроссмана развивает Н.Я.Берковский,[5] на основе анализа циклообразующих начал «Повестей Белкина» приходя к выводу о генетической связи анекдота и новеллистического типа повествования, таящего в себе возможности эпоса.

Следующий этап в научном освоении анекдота связан с осмыслением документальной природы этого жанра, прежде всего его исторической разновидности. Способность анекдота быть историческим свидетельством своего времени изучается в статьях и монографии Я.Л.Левкович «Историческая повесть», «Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры», «Автобиографическая проза и письма А.С.Пушкина»[6]. Я.Л.Левкович в качестве основной функции анекдота в историческом повествовании определяет создание исторического колорита, придающего достоверность художественному вымыслу.

---

[4] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1. С. 45—97.

[5] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985.

[6] Левкович Я.Л. Историческая повесть // Русская повесть. Л., 1973; Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI; Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма А.С.Пушкина. Л., 1988.

Замечания и наблюдения, возникающие в процессе решения целого спектра литературоведческих проблем, предопределили интерес к литературному анекдоту как к предмету специального исследования. С начала 1980-х гг. в статьях В.Э.Вацуро, В.И.Тюпы, Е.Никаноровой[7] формируется новый подход к анекдоту как к полноправному литературному жанру. Если внимание В.Э.Вацуро привлекает пушкинский анекдот, или «устная новелла», с точки зрения истории появления и бытования анекдота в художественном сознании А.С.Пушкина, то Р.В.Иезуитова отмечает особую временную организацию анекдота, «двойная историчность» которого заключается в фиксации не только исторических реалий сюжета, но и особенностей психологии, культурных интересов как создателей анекдота (прошлое), так и рассказчиков (настоящее). В.И.Тюпа в статьях «Притча и анекдот как жанровые источники «Повестей Белкина» и более поздней «Анекдот и аполог» раскрывает механизм адаптации анекдота в художественном тексте.

Автор статьи «Эволюция малых жанров историко-повествовательной прозы в литературе XVIII в.» Е.К.Никанорова делает попытку проследить историю не смеховой модели анекдота в русской литературе рубежа XVIII—XIX вв. с целью выявления основных жанровых разновидностей анекдота и определения направления эволюции жанра в связи со сменой литературно-эстетических канонов и читательских интересов. Е.К.Никанорова выделяет основные этапы формирования русского литературного анекдота, происходящее через преодоление традиций переводных анекдотов, в первую очередь польского и французского влияния, которое завершается появлением в 60—70-е гг. XVIII в. русских анекдотов, рассказывающих о необычных случаях из жизни людей разных сословий. В статье рассматривается жанрово-

[7] См.: Вацуро В.Э. Из разысканий о Пушкине. Пушкинский анекдот о Павле I // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974; Вацуро В.Э. Простодушие гения // Русская речь. 1987. № 6; Вацуро В.Э. «Неприятель на носу» // Русская речь. 1987. № 6; Вацуро В.Э. Булгарин и граф Хвостов // Русская речь. 1987. № 3; Тюпа В.И. Анекдот и притча как жанровые истоки «Повестей Белкина» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983; Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993; Никанорова Е.К. Эволюция малых жанров историко-повествовательной прозы в литературе XVIII века // Проблемы изучения литературы XVIII в. М., 1984. Вып. 6.

стилевое развитие анекдота от рассказов о мудрости и справедливости монархов, характерных для просветительского анекдота, до чувствительных анекдотов эпохи сентиментализма, развивающих тематику семейной, частной жизни. Несмотря на тезисный характер статьи Е.К.Никаноровой, можно говорить о постановке проблемы жанрового генезиса русского литературного анекдота.

Более полное исследование жанровой динамики анекдота предлагают работы А.В.Лужановского «От анекдота к новелле» и «Выделение жанра рассказа в русской литературе»[8], в которых анекдот осмысляется как прообраз нарратива, подразумевающего введение ситуации рассказывания в текст и типологически предваряющего появление романтической повести.

Первыми теоретическими исследованиями проблемы литературного анекдота являются работы Е.Курганова «Устный рассказ в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX вв.», «Литературный анекдот пушкинской эпохи» и «Анекдот как жанр»[9].

Обращаясь к жанровым определениям анекдота, сложившимся в русской критике XVIII—XIX вв., Курганов воссоздает историческую эволюцию жанра, дает пояснения таким переходным и ныне утраченным разновидностям, как «истинное происшествие», «справедливая» и «полусправедливая повесть», реконструирует ряд анекдотических эпосов, активно функционирующих в культуре начала XIX в.

Е.Курганов впервые отделяет фольклорный и литературный анекдот, указывая на существенные различия их поэтики — возможное отсутствие комизма в литературном анекдоте, его принципиальную историчность в противовес универсальности фольклорного анекдота, необходимость историко-биографического контекста и персонификация автора анекдота, возможное лишь в литературной разновидности жанра.

---

[8] См.: Лужановский А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. Пособие по спецкурсу «История русского рассказа». Вильнюс, 1988; Лужановский А.В. От анекдота к новелле // Факт и художественный образ. Иваново, 1989; Лужановский А.В. Рассказ в русской литературе 1820—1850-х гг. (становление жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991.

[9] Курганов Е. Устный рассказ в системе русской культуры к XVIII — нач. XIX вв. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991; Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995; Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997.

Е.Курганов делает попытку определения жанровой специфики литературного анекдота. Он выделяет механизм функционирования и принципы построения анекдота, среди которых особую роль играет закон пуанты — присутствие неожиданной концовки, вносящей новую ситуацию «недиалога», когда смысл анекдота составляет парадокс, возникающий в результате смены эмоционально-психологических регистров.

В результате достижений ученых намечено несколько аспектов изучения анекдота, включающих в себя: исследование жанрового своеобразия литературной и фольклорной разновидности анекдота, изучение взаимодействия анекдота с близкими ему жанрами басни, притчи, апофемы, максимы и определение места анекдота в иерархии литературных жанров; проблема адаптации анекдота в произведениях крупной формы. Последний аспект представляется наименее изученным. Сохраняет актуальность проблема функциональности анекдота в жанровой системе повествовательной прозы и проблема жанрового взаимодействия анекдота с новеллой, рассказом, повестью и романом.

Представляется, что в данном аспекте исследования целесообразно может оказаться систематическое обозрение органичной сферы бытования литературного анекдота первой трети XIX в., которой является русская периодика. Журналы этого периода представляют собой полноценную модель литературного процесса, отражением которого становится композиционное деление разделов и рубрик периодических изданий на «центр» и «периферию»[10]. «Центр» журнального выпуска составляют рубрики, имеющие четкие жанровые дефиниции. «Периферией» является раздел «Смесь», объединяющий микрожанры, в том числе анекдоты, не имеющие ярко выраженной жанрово-тематической природы. «Смесь» составляет оппозицию другим разделам журнала по принципу жанровой незавершенности, способности к жанровым изменениям. Бытование анекдота в периодике конца XVIII — начала XIX вв. характеризуется взаимодействием разнонаправленных процессов: жанровое самоопределение анекдота, формирование основных разновидностей жанра, таких как исторический,

---

[10] См. об этом: Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1974.

историко-биографический, бытовой анекдот, сопровождается реализацией повествовательных потенций анекдота, проявляющихся на уровне «смеси» в образовании единого контекста в результате развития интертекстуальных связей, и в появлении «переходных» жанров, беллетризующих анекдот и тяготеющих к повествованию романного или новеллистического типа. «Смесь» становится собранием микрожанров, которые, возникнув как курьез, но неожиданно отвечающий современным требованиям, обретает статус литературного факта и меняет жанровую систему.

Журналистика как естественная сфера бытования анекдота пушкинской эпохи не осмыслена в соотношении с русской повествовательной прозой, в то время как количественное накопление жанровых изменений, приведших в 1820—1830 гг. к формированию качественно новой системы жанров, центральным звеном которой стали эпические жанры, происходило на страницах журналов в предшествующий период — 1790—1820 гг.

Литературоведческая традиция не учитывает и роль литературного анекдота в жанровой динамике, сопровождающей процесс формирования русского прозаического романа, прежде всего его исторической разновидности.

Недостаточно осмыслено присутствие анекдота в повествовании новеллистического типа, в частности в творчестве А.А.Бестужева и А.О.Корниловича, представляющем собой развитие поэтической и прозаической тенденций романтической повести, и в ранних романах М.Н. Загоскина и И.И. Лажечникова, ориентированных на разные школы романтической историографии.

При высоком уровне разработки проблем художественного языка пушкинской прозы и основательной изученности отдельных произведений сохраняется актуальность осмысления ее в единстве художественных принципов и тенденций, в том числе корреляции анекдотического и романного начал, как внутренне целостной художественной системы.

Предметом данного исследования является, во-первых, анекдот как таковой. Представляется, что русская периодика 1790—1830-х гг. как органичная сфера бытования литературного анекдота в полной мере отражает жанровую динамику и формирование жанровых разновидностей этой своеобразной «формы времени» эпохи становления русской повествовательной прозы.

Во-вторых, исследуются функции анекдота в формировании жанровой системы исторической прозы 1820—1880-х гг., концентрирующей в себе сущностные закономерности литературного процесса. Анекдот рассматривается через аспекты, составляющие жанровую особенность любого дискурса: субъект, объект, адресат. Представляется плодотворным определение тенденций жанрового развития анекдота в русской периодике 1790—1830-х гг. в соотношении с русской повествовательной прозой, представленной «поэтической» и «прозаической» разновидностями романтической повести на материале творчества А.А.Бестужева и А.О.Корниловича, ранним историческим романом от «Рославлева» М.Н.Загоскина и «Ледяного дома» И.И.Лажечникова к «Капитанской дочке» А.С.Пушкина.

# Глава 1

# ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ АНЕКДОТА В РУССКОЙ ПЕРИОДИКЕ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКОВ

## § 1. Жанр анекдота в русской литературе конца XVIII — начала XIX веков

Анекдот занимает особое место в ряду литературных жанров. Возникнув в устном народном творчестве, в разные эпохи он то оставался на периферии литературного процесса, то становился его центром. В становлении анекдота, как и любого жанра, можно выделить ряд периодов. Причем анекдотом в свое время назывались совершенно разные произведения, как документальные, так и художественные. Еще Л.Гроссман задавался вопросом, почему Вольтер свое историческое исследование о Петре I, полное философских размышлений, назвал «Анекдотами о Петре Великом», или Н.М.Карамзин свой рассказ, полный «ладана, трупов, скоропостижных смертей и молитв в уединенных кельях»[1], также определил как анекдот. Следовательно, необходимо установить, что подразумевалось под понятием «анекдот» в разные исторические эпохи, иначе говоря, определить этапы формирования жанра.

Термин «анекдот» возник в эпоху античности. В переводе с греческого анекдот — «неизданное», «неопубликованное», — так назывались произведения, не получившие огласки. Позднее анекдотами стали называть неизвестные факты из какой-либо истории, малоизвестные случаи из жизни значительных личностей. Отличительными признаками анекдота, таким образом, уже в момент его зарождения стали: 1) занимательность и неожиданность сюжета, 2) относительная неизвестность предмета рассказа, 3) истинность описываемого.

---

[1] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1. С. 26.

Именно в этом значении слово «анекдот» в XVIII веке перешло в русский язык и стало использоваться в качестве литературного термина. Европейская традиция, в первую очередь французские образцы — мемуарная литература, анекдоты об исторических деятелях, максимы, афоризмы, — образовали русский литературный анекдот. Это утверждение не означает, что анекдот привнесен в русскую литературу извне. Как жанр устного народного творчества анекдот существует в разных национальных литературах, в том числе и в русской, в форме устного рассказа.

Исследователи отмечают, что в становлении русского литературного анекдота большую роль сыграла апофегма, лежащая у истоков историко-биографического литературного анекдота и во взаимодействии с фольклорным анекдотом приведшая к формированию русской анекдотической традиции[2]. Апофегма — краткий рассказ об остроумном, поучительном ответе или поступке великого человека — царя, полководца, философа, — первоначально распространенный в античной литературе. Е.Курганов, Е.К.Никанорова отмечают, что сборники апофегм попали в русскую литературу через польское влияние и были чрезвычайно популярны на протяжении всего XVIII века. «Апофегмы читались и переписывались с конца XVI в., а с 1711 года и издавались, формируя определенные культурные интересы. А затем они были творчески переосмыслены, переакцентированы и в совершенно новом качестве включены в русский литературный процесс конца XVIII — первых десятилетий XIX в.»[3] Апофегму и анекдот сближает то, что они не являются иллюстрацией к событию или подтверждением чьей-либо репутации. При определенной доле нравоучительности апофегма не поучает, а парадоксально обнажает смысл события или черты исторических деятелей. Е.Курганов считает, что именно апофегма стала «той системой отсчета, тем первотолчком, который определил в России бытие литературного анекдота, явившись его основным книжным

[2] См.: Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995; Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 13—23; Никанорова Е.К. Эволюция малых жанров в историко-повествовательной прозе 18 в. // Проблемы изучения русской литературы 18 в. М., 1984. Вып. 6. С. 121—129.

[3] Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи… С. 24.

источником.<…> Неожиданность, острота, парадоксальность качеств возросли в анекдоте по сравнению с апофегмой, но возросли через освоение апофегмы как гибкого и перспективного жанрового образования»[4]. Вторым структурообразующим фактором литературного анекдота, «книжного и одновременно текучего, вариативного, изменчивого», Курганов считает устный анекдот, пришедший в литературу из фольклора.

Литературный анекдот, фиксированный, появляется в XVIII веке. Французская литература повлияла на формирование именно этой разновидности жанра. Основное отличие литературного анекдота от фольклорного, устного, по мнению Р.В.Иезуитовой, заключается в появлении двойной историчности: «…анекдот как литературный жанр, не утрачивая своей фольклорной основы, несет на себе признаки господствующих в данную эпоху эстетических представлений и стилистических канонов»[5]. Таким образом, закрепляется психология двух поколений: создателей анекдота и рассказчиков (фиксаторов). В момент прочтения может присоединиться и третье, актуализирующее сознание — читатель.

Представление об анекдоте как о самостоятельном жанре появилось лишь в 20—30-е гг. XIX века, когда эпоха расцвета анекдота уже заканчивалась. Поэтому представляется важным обратиться к бытованию анекдота в литературе XVIII — начала XIX вв. как к периоду формирования русской литературной разновидности жанра. В XVIII веке происходило столкновение двух литературных традиций — русской и европейской, в результате взаимодействия которых создавалась система прозаических жанров русской литературы. Анекдот может служить характерным примером литературных процессов той эпохи — происходила его адаптация на русской почве через соединение с устной национальной разновидностью, и появляется русский литературный анекдот, впоследствии влияющий на развитие основных прозаических жанров — новеллы, рассказа, повести и романа.

Анекдотами на рубеже веков назывались произведения разные и по объему и по характеру содержания. Исходя из современных представлений о жанрах, под определение «анекдот» попадали

[4] Там же. С. 26.

[5] Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. М., 1989. С. 219.

романы, повести (объемом от 2 до 10 страниц), различные малые формы (от 2 страниц до нескольких строк). Не случайно В.В.Сиповский, предваряя библиографический перечень повестей и романов ХУШ века, писал: «Труднее всего было отграничить повесть от анекдота, роман от эпопеи»[6].

Интересным памятником литературы ХУШ века является «Письмовник» Н.Г.Курганова, приложение к которому под названием «Краткие замысловатые повести» представляет собой собрание анекдотов. Именно «Краткие замысловатые повести» могут дать представление о том, какое место занимал анекдот в русской литературе этого периода. Кургановское собрание позволяет судить о восприятии анекдота сознанием массового человека того времени, потому что чрезвычайная популярность «Письмовника» говорит о его демократическом характере. «Письмовник» выдержал 11 изданий с 1769 по 1837 год и вызвал целый ряд подражаний, часто являющихся откровенным повторением текста «Письмовника». Например, в 1764 году с Санктпетербурге был выпущен неким Петром Семеновым сборник «Товарищ Разумной и Замысловатой или Собрание хороших слов, разумных замыслов <…> знатных Мужей древних и нынешних веков» в 2-х частях. В 1787 при переиздании добавляется часть 3, составленная сыном П.Семенова Михаилом. Из 205 статей этой части 155 взяты из Курганова[7].

Н.Г.Курганов, создавая свою «Грамматику» (именно это слово Курганов перевел с греческого как «Письмовник»), ориентировался на среднего человека. Отсюда определенный язык, полный пословиц, поговорок, сатирическое начало в упражнениях и приложениях. Просветительский характер «Письмовника», в частности, проявился в борьбе Курганова за чистоту русского языка против иностранных заимствований, галломании. Уже в эпиграфе автор довольно широко определяет своего читателя: «Духовный ли, мирской ли — прилежно се читай; все найдет здесь тот и другой; но разуметь смекай». Не случайно в «Истории села Горюхина» А.С.Пушкин упоминает «Письмовник» как излюбленное чтение среднего человека. Интерес к «Письмовнику» становится

[6] Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. СПб., 1903. С. 11.

[7] См. об этом: Маслова Е. К истории анекдотической литературы 18 в. // Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., 1928. Т. 100. № 3.

чертой, характеризующей И.П.Белкина: «Чтение Письмовника долго было любимым моим упражнением. Я знал его наизусть и, несмотря на то, каждый день находил в нем новые незамеченные красоты. Курганов казался мне величайшим человеком. Я расспрашивал о нем у всех, и, к сожалению, никто не мог удовлетворить моему любопытству, никто не знал его лично, на все мои вопросы отвечали только, что Курганов сочинил Новейший Письмовник, что твердо знал я и прежде»[8]. Желание Белкина созвучно желанию А.С.Пушкина написать биографию Курганова. Н.В.Гоголь рассказывал одному из своих современников, что Пушкин очень интересовался Кургановым и даже хотел написать его биографию. С этой целью он расспрашивал литераторов. Перебирал старые журналы, сердился и жаловался, что его поиски ни к чему не привели. Он не мог даже добиться, когда и где жил Курганов[9]. Отсутствие информации о Курганове представляется неслучайным: как создатель анекдотов он должен быть анонимен. Помнят и знают его творения, автор же их превратился для большинства его читателей в фигуру почти мистическую.

Николай Гаврилович Курганов (1725—1796) — талантливый самородок, солдатский сын, пробившийся благодаря своим способностям и трудолюбию в науку и в 39 лет ставший профессором навигации и математики. Курганов был автором многих научных трудов. Он никогда не был профессиональным литератором. «Письмовник» был затеян для домашней пользы, и в предисловии это отмечено: автор «вздумал детей своих поучить правилам нашего языка по преждеизданной Русской Грамматике, но она показалась ему для них многотрудною, то принужден он ее преобразить»[10]. Основную часть «Письмовника» составляет Грамматика, за которой следуют 7 «присовокуплений», то есть «Письмовник» превращается в энциклопедию по самым различным областям знаний. Присовокупление первое, например, является одной из самых ранних, ранее Чулкова, публикаций русских пословиц. Курганов излагает в форме афоризмов древнюю историю («Древние исправленные и приумноженные апофегмы»,

---

[8] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937—1949. Т. 8. С. 127.

[9] См. об этом: Денисов А.П. Н.Г.Курганов — выдающийся русский ученый и просветитель XVIII в. Л., 1961. С. 115.

[10] Курганов Н.Г. Письмовник. СПб., 1818.

«Епиктитово нравоучение», «Рассуждение Сенекино» — присовокупление третье), краткую информацию о различных науках в форме советов и вопросов («Разные учебные разговоры» присовокупления четвертого), а также предлагает читателям «Всеобщий чертеж наук и художеств» (присовокупление шестое), «Словарь разноязычный», «Толкование имен человеческих», «Мнение о цветах» и так далее (присовокупление 7). В восьмое и последующие издания уже после смерти автора «Письмовника» был внесен большой раздел: «Неустрашимость духа, геройские подвиги и примерные Анекдоты русских и иностранных великих мужей и прочих особ». Причем анекдоты восьмого присовокупления резко отличаются от «Кратких и замысловатых повестей» (присовокупление второе). Таким образом, в «Письмовнике» Курганова можно встретить несколько разновидностей анекдота — «краткие замысловатые повести» (до 1769 года) и «примерные анекдоты» (после 1796 года). Их сравнительный анализ позволит установить границы жанра.

«Краткие и замысловатые повести» не являются повестями в современном понимании. Анекдоты, входящие в этот раздел, представляют собой заимствования из иностранных автора, некоторые «повести» — оригинальные произведения Курганова.

А.П.Денисов, автор книги о Н.Г.Курганове, приводит высказывание современника автора «Письмовника»: «остроумие и насмешливость Курганова были столько известны в свое время, что многие происшествия, происходящие в городе, от него старались скрыть, боясь, чтобы неумолимый Курганов не внес в свое издание, получившее от беспрерывного тиснения характер периодического журнала. Случалось часто, что под выражением «Письмовника»: «Однажды, в Гишпанском государстве…» или «Некий знатный марокканский посол…» — нередко со смехом узнавали кого-нибудь из современников»[11]. Поэтому можно считать, что Курганов был не только собирателем анекдотов, но и анекдототворцом. «Повестям» Курганова присуща широкая ассоциативность.

[11] Денисов А.Г. Н.Г.Курганов — выдающийся русский ученый и просветитель… С. 115.

«Краткие замысловатые повести» содержат 321 анекдот в первом издании и 353 — в последующих. Курганов называет их повестями, очевидно, по нескольким причинам: 1) в литературе XVIII века термин «повесть» имел более широкий смысл и обозначал любое повествование; 2) под анекдотами в то время понимали по большей части вымышленный шутливый рассказ, а Курганов хотел подчеркнуть глубину и серьезность своего произведения; 3) Курганов был активным борцом против галломании и при всяком удобном случае пытался заменить иностранные слова русскими.

Несмотря на разнообразие тем и героев «Кратких повестей», можно выделить несколько жанровых особенностей. Сюжеты «кратких повестей» представляют собой законченные отдельные эпизоды, в которых отсутствует предыстория событий и эпилог. Смысл рассказа сводится к происшествию, удачному ответу, временная протяженность которых измеряется мгновением. Единичное происшествие, никогда не повторяющееся, само по себе является выводом и итогом в законченной афористической форме.

Количество действующих лиц «повестей» ограничено двумя — тремя персонажами. Отсутствует пространное описание персонажей, развитие их характеров. Курганов использует сложившиеся типы, маски. В большинстве «повестей» нет портрета, или он заменен характерным штрихом — велезрячий, кривой, горбатый, пригожая девица, старуха и так далее. То есть возникают устойчивые персонажи, которые могут переходить из одной «повести» в другую, в результате чего «повести» приобретают характер обобщения, широкую ассоциативность, возможность появиться в будущем при условии определенного контекста.

В «повестях» отсутствует пейзаж. Все внимание читателей должно быть сосредоточено на сюжетном ядре, идее повествования.

Все «повести» можно разделить на ряд циклов, объединенных героями: о духовенстве, о государях, о шутах, ворах, женщинах, перечисление можно продолжить. Причем характеристика персонажей близка фольклорным жанрам — сказкам, анекдотам. Государи предстают людьми порочными, завистливыми и деспотичными.

Знатные вельможи, шляхтичи, придворные кавалеры и дамы чванливы, глупы, высокомерны. Сатирическую направленность имеют и «повести», рассказывающие о священослужителях. Следуя традициям демократической литературы, Курганов восхищается хитростью и ловкостью воров, остроумием шутов.

Несмотря на малую форму, «повести» имеют четкую композицию: завязку, кульминацию, развязку. Причем развязка всегда неожиданна — каждая «повесть» имеет свою «изюминку» — пуант, который придает всему событию новый, необычный смысл, что роднит их с анекдотом и новеллой. Например, в анекдоте № 235 легко выделяются основные структурные части повествования. Экспозиция: «Некоторому именитому судье, случившемуся быть вместе на пиру с славным витием, который из подлого отродья произошел в известное достоинство через знатные свои заслуги отечеству…». Завязка: «…весьма обидно показалось, что он отважился противоречить его мнениям». Кульминация: «Ты бы, братец, — сказал гневный величавый, — прежде вспомнил свою породу!». Развязка: «Я очень ее помню, — отвечал ему мудрец, нимало не смутясь, — и знаю, что ежели бы вы были сыном моего отца, то бы вы и поныне еще ловили с ним моржей или пасли у него свиней». В этой «повести» был еще вывод автора: «Ибо подлая природа такого человека не унижает, но возвышает блистание его качеств»[12], — хотя в большинстве «повестей» авторская оценка проявляется лишь косвенно, через само событие.

Многие «повести» Курганова переводные. Сюжеты Курганов черпал в произведениях просветителей — из «Завещания» Жана Мелье, «Фацеций» Поджо Браччолини, в литературе более ранних эпох. При переводе или пересказе уже известных сюжетов Курганов не только удалял второстепенные детали, усиливая основную мысль, не просто интерпретировал сюжет, придавая ему национальные черты, но и менял концовки, сам смысл событий. Пространное повествование Мелье или Поджо у Курганова принимает форму короткого анекдота (62, 160, 195).

Тексты Курганова упрощены и очищены от частностей. Герои из лиц исторических превращаются в обобщенные типы, например, в «повести» № 195, сюжет которой почерпнут из «Гаргантюа

[12] Курганов Н.Г. Письмовник. СПб., 1818. Ч. 1. С. 203.

и Пантагрюэля» Рабле. Действие относится к войне между королем Франциском и императором Карлом V. Герой этой истории генерал Бретон Вилларди становится просто волонтером, а герцог Гиз — генералом. Исторический эпизод, таким образом, приобретает черты бытового случая. Акцент с действующих лиц переносится на само событие.

Используя разные источники, Курганов создает анекдоты. Отсекая лишнее, он сохраняет сюжетное ядро, вводит или усиливает пуант, подчеркивая его композицией, придает героям и самой истории черты обобщенности, распространенности. «Повести», как и анекдот в современном понимании, лишены назидания, морального вывода, который заключается в событии и не требует дополнительного объяснения.

Новаторство Н.Г.Курганова, по мнению исследователей опередившего на несколько десятилетий свое время[13], ярко проявляется при сравнении «Кратких замысловатых повестей» и более позднего включения в «Письмовник» — «Неустрашимости духа, геройских подвигов и примерных Анекдотов русских и иностранных великих Мужей и прочих особ». «Примерные Анекдоты…» отличаются от «повестей» прежде всего объемом: они представляют собой пространные рассказы от 0,5 до 2,5 страниц. «Примерные Анекдоты» являются иллюстрациями к русской и зарубежной истории. Среди героев анекдотов князья Святослав и Ярослав, Петр I, Екатерина I, Лефорт, Суворов, путешественник Ганвай, ученый Лаплас. Причем анекдоты частично выдержаны в хронологическом порядке описываемых событий. Если первые анекдоты — исторические зарисовки (речь Святослава, обращенная к войску в анекдоте № 2 «Мужественная решимость Святослава», рассказ о доблестях воинов прошлого — анекдот № 4 «Неустрашимость русских войск»), то последующие рисуют какую-нибудь неизвестную черту характера исторической личности. К таким анекдотам можно отнести девять рассказов о Петре I (№ 6, 10, 13, 16, 17, 20, 23, 25, 38), анекдоты об удачных ответах Екатерины I, Екатерины II, Суворова, Ганвая. Обычно их объем не превышает 0,5 страницы, и действие сводится к одному событию.

---

[13] См.: Халицаева О. К вопросу о жанре «Кратких замысловатых повестей» // Вопросы стиля художественной литературы. М., 1964. С. 78.

К ним примыкает группа анекдотов, герои которых не исторические деятели, а частные люди — «некоторый россиянин» (28), «полководец» (21), «некто из российских помещиков» (31), «русский казак» (36, 37).

К последней группе можно отнести анекдоты, развернутые до новеллы или были. Кроме большого объема, их отличает сложность композиции, включающей предысторию событий, эпилог. Сюжет представляет собой ряд взаимосвязанных событий, в том числе второстепенные. Автор активно вторгается в повествование и высказывает свое мнение, формулирует мораль рассказа, а также дает название. Таковы «Приверженность купца Иголкина к Государю своему» (19), «Геройский поступок женщины» (44), «Верность русского слуги» (26) — по жанру близкие к были, не случайно важным оказывается сохранение имен собственных. В этих анекдотах усиливается повествовательное начало — несколько событий, четко выстроенный сюжет, ослабленный пуант, присутствие описаний и второстепенных деталей.

Анекдот «Невоображаемый богач» (43), в котором рассказывается о приключении известного ученого Лапласа, неожиданно узнавшего о богатстве торговца спичками, представляет собой новеллу. Сама идея несовпадения реальности и субъективного представления о ней, мотив тайны, случайности указывают на близость к новелле. Построение сюжета — центростремительность развития действия, единая сюжетная линия, в основе которой событие, в результате неожиданной развязки приобретающее новый смысл, отсутствие комического — все это близко новелле.

Новеллизируется и анекдот «Исправленная жена» (41), восходящий к фаблио, сюжетное ядро которого обрастает множеством реалистических подробностей.

Среди «примерных анекдотов» встречаются и известные сюжеты — о рыбаке, который просит в награду сто палочных ударов, отказываясь от половины в пользу швейцара, который вошел с ним в долю (45). К кочующим сюжетам относится и рассказ о царе Иоанне, нашедшем приют в одном бедном семействе (35). Неузнанный, он возвращается в блеске и осыпает своих подданных благодеяниями. Мотив неузнанности государя и последующей награды встречается в анекдоте о Фридрихе II, напечатанном в журнале «Детское чтение для сердца и разума» за 1786 год, в

повести А.О.Корниловича «За богом молитва, за царем служба не пропадают» (1825), где в аналогичных обстоятельствах оказывается Петр I.

Анекдот № 32 «Пример детской любви» удивительно напоминает историю Маши Мироновой из «Капитанской дочки» Пушкина. В нем рассказывается о семнадцатилетней девице, дочери убитых пугачевцами дворян, которую слуги одели в «рабское» платье и хотели таким образом спасти. Но она предпочла умереть вместе с родителями.

Таким образом, «примерные анекдоты», в отличие от «кратких повестей» далеки от современного понимания термина «анекдот». Это скорее промежуточный жанр между историческими записками, собственно анекдотами и новеллой, рассказом, былью. В «примерных анекдотах» в результате усиления повествовательного начала ослабляется пуант, сюжетное ядро разбавляется многочисленными подробностями, активно вторгается авторское начало. Цель анекдотов изначально назидательная: «…долг есть историка собирать черты благородства духа, сострадания и благодарности, дабы предложить оные нынешнему веку к подражанию»[14]. «Примерные анекдоты» близки пограничным жанрам — максиме, притче, были. Отличительная черта проявляется в том, что мораль возникает как следствие конкретного происшествия, то есть, меняется масштаб обобщения.

«Письмовник» Н.Г.Курганова позволяет сделать вывод об отсутствии четких дефиниций анекдота. В «Письмовнике» представлены две противоположные тенденции в развитии анекдота — движение от более крупных повествовательных форм (новеллы, рассказа, романа) к сжатой, краткой, предельно обобщенной форме анекдота происшествия или анекдота острого слова, а также обратный процесс — беллетризация анекдота, расширение текста за счет появления подробностей, переводящих анекдот из рассказа об общем в рассказ о частном, индивидуальном. Между тем анекдотом называется как краткий комический рассказ, имеющий определенную композицию и строение сюжета, обязательное присутствие пуанта и антиназидательность («краткие замысловатые повести»), так и повествование о каком-либо

[14] Курганов Н.Г. Письмовник. СПб., 1818. Ч. 2. С. 258.

интересном случае, близкое по поэтике притче, максиме, новелле («примерные анекдоты»)[15].

Признанием значимости роли анекдота в формировании системы прозаических жанров стало внимание авторов теоретических работ к этому жанру. Одно из первых определений анекдота принадлежит И.С.Рижскому, который в «Опыте риторики» (1796) выделяет следующие особенности анекдота: «К историческим сочинениям можно отнести так называемые записки (memories), часто называемые и под другими именами. Их сочинители имеют целью доставить историкам источники, из которых сии могут почерпнуть нужные для них сведения: и потому изображают в сих записках или что важного происходило во время жизни сочинителя, или что служит к объяснению либо государственного бытия, или деяний какого-нибудь знаменитого лица…. Истина повествования и правдивость писателя без глубокомысленных суждений и наставлений составляют достоинства сих Записок. В истории одного человека, называемой иначе житием (biographie), писатели такие обыкновенно предлагают его деяния и бывшие с ним происшествия, <…> которые показывают нам господствующие в нем совершенства и слабости»[16].

Рижский отмечает близость анекдота к истории, способность быть документом своего времени. Он выделяет историко-биографический анекдот, рассказывающий о характерной черте какой-либо эпохи или человека. От анекдота Рижский требует достоверности и отсутствия авторской морализации.

Лицейский профессор Н.Ф.Кошанский в «Частной реторике» уже в 30-е годы XIX века развивает идеи И.С.Рижского: анекдотом он называет «что-то неизданное, оставленное Историею, забытое в Жизнеописаниях, но показывающее редкую черту характера, ума или сердца великого человека». Исторический анекдот, разновидность жанра, описанная еще И.С.Рижским, определяется более точно — как повествование о неизвестном, но характерном случае из жизни исторических деятелей, дающем представление

[15] Кроме этих разновидностей анекдота в XVIII веке существовали анекдоты о ворах, шутах, дураках, восходящие к фольклору, которые по закону устного творчества группировались в циклы. Например, анекдоты о шуте Петра I Балакиреве или «Анекдоты древних пошехонцев» В.Березайского (1798).

[16] Рижский И.С. Опыт риторики. СПб., 1796. С. 283—284.

и об исторической личности, и об эпохе. Достоинством анекдота становится редкость, исключительность. Содержание и цель анекдота Кошанский определяет следующим образом: «Содержанием анекдота бывают умные слова или необыкновенный поступок. Цель его: объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай, происшествие, повесть»[17]. Н.Ф.Кошанский имел в виду анекдот — острое слово и анекдот — происшествие.

Попытка деления анекдотов по характеру содержания предпринята А.Никитенко в статье для «Лексикона» А.А.Плюшара. Он отметил следующие разновидности жанра:

1) «краткий рассказ какого-нибудь происшествия, замечательного по своей необычайности, новости или неожиданности и пр.,

2) любопытная черта в характере или жизни известного лица;

3) случай, подавший повод к остроумному замечанию или изречению»[18].

Далее следует характеристика анекдота во втором понимании слова: «Анекдот важен в историческом отношении, если касается до какого-нибудь достопримечательного лица; он может служить к объяснению его характера, тайных движений его сердца и страстей. Историк, однако, обращает на него внимание только тогда, когда опыт находится в связи с другими обстоятельствами жизни изображаемого им лица. Впрочем, настоящее место анекдотов не в истории прагматической, а в записках (memories) и биографиях»[19].

Иначе определяет этот жанр Н.Греч. Он включил его в разряд прозаических повестей — «самые краткие повести, из которых истинные принадлежат к истории». В качестве жанровых признаков Греч отмечал «краткость, ясность, простоту». В анекдоте острое слово или неожиданный оборот должны находится в конце, «надо выразить их как можно короче, чтоб не растянуть и не сделать вялыми»[20].

---

[17] Кошанский И.С. Частная реторика. СПб., 1832. С. 65.

[18] А. Н-ко. Анекдот // Плюшар А.А. Энциклопедический лексикон. СПб., 1835. Т. 2. С. 203.

[19] Там же. С. 204.

[20] Греч Н. Учебная книга российской словесности. СПб., 1844. Ч. 3. С. 386.

В позиции Греча важны следующие моменты: 1) он рассматривает анекдот как самую короткую повесть; 2) так в дальнейшем стали определять рассказ; его определение анекдота близко к современному пониманию новеллы; 3) он имеет в виду литературный анекдот.

В литературоведческих работах конца XVIII — первой трети XIX веков отсутствует единое определение анекдота. В сознание авторов справочных пособий анекдот существовал как единый жанр. При описании жанра не разграничивались разные его типы, характеризовалась обычно одна из разновидностей — историко-биографический, анекдот — острое слово или «истинное происшествие». Не выделялись фольклорная, устная и литературная, фиксированная формы. В каждом определении подчеркивается связь анекдота со временем его возникновения, способность передавать дух своей эпохи.

Отсутствие четких дефиниций указывает на то, что литературная разновидность анекдота находится в стадии формирования. Передаваясь из уст в уста, анекдот обретает вариативность, обрастает новыми подробностями, контаминируется с родственными сюжетами, облекается в сказовую форму. Но, будучи записанным, он проходит литературную обработку, включается в новые идейно-эстетические связи. «Анекдот начинает жизнь уже в системе литературных жанров. Сохраняя свои генетические и структурные особенности, он попадает под влияние закономерностей, определяющих литературное развитие данной эпохи»[21].

Основные разновидности анекдота сложились к концу XVIII в. Л.Гроссман выделяет три типа анекдотов:

1) исторический анекдот, способный в нескольких словах через живописный, яркий штрих передать дух эпохи;

2) род серьезной литературы. В термин «анекдот» вместился тонкий психологический роман, например, «Адольф» Констана или повести Н.М.Карамзина. Для этой разновидности анекдотов характерно соединение исключительности и типичности сюжета;

[21] Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. М., 1989. С. 219.

3) краткий и остроумный рассказ о забавном происшествии, метком ответе. Этот вид восходит к средневековой смеховой культуре — фаблио, рассказам о шутах[22].

Переводной анекдот был распространен в русской литературе во второй половине XVIII века. Анекдоты с русской тематикой активизировались во второй половине первого десятилетия XIX века, особенно после войны 1812 года. Актуализация анекдота связана не столько с историческими событиями, но, прежде всего с распространением романтического типа эстетического сознания. Анекдот с его способностью выбирать из разнообразия проявлений действительности самое яркое, исключительное, характерное и фиксировать это в одном событии соответствовал романтическому мышлению. Анекдот представлялся фрагментом реальной жизни, в котором отражаются универсальные законы бытия. Жанровое своеобразие анекдота, способного вмещать в предельно малую повествовательную форму исчерпывающую информацию о человеке или о целой эпохе, соответствовало принципам романтической эстетики. Анекдоты с русской тематикой, таким образом, возникают как результат естественного развития русской литературы, предтеча романтической повести и реалистического романа.

«Русские» анекдоты печатались преимущественно в журналах «Русский вестник» и «Сын Отечества» и в специальных сборниках[23]. В предисловии к сборнику 1822 года Сергей Глинка отметил, что настало время рассказать о добродетелях русского народа, что «собрание отечественных анекдотов может служить полезным народным нравоучением: примеры всего убедительнее для разума и сердца»[24].

---

[22] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина… С. 50—51.

[23] «Гордость духа русских» Геракова; «Примечательные происшествия, случившиеся в настоящую войну с французами»; «Анекдоты, или Достопамятные сказания о его светлости генерале-фельдмаршале князе Михаиле Ларионовиче Кутузове-Смоленском», изданные С.Глинкою в 1821 г. в 3-х частях, «Русские анекдоты военные и гражданские, или Повествование о народных добродетелях россиян древних и новых времен», изданные тем же С.Глинкою в 1822 г. в пяти частях.

[24] Глинка С. Русские Анекдоты военные и гражданские, или Повествование… М., 1821. Ч. 1. С. 1.

Второе десятилетие XIX века зафиксировало процесс переориентации анекдота на современную русскую жизнь. Помимо исторических и военных возникли гражданские анекдоты, отражавшие черты поведения гражданских лиц, в том числе крестьян[25].

Новый этап в жизни анекдота — вторая половина 1820-х годов. Исторический анекдот не претерпел изменений, но наметилось расхождение между анекдотом — любопытным случаем и анекдотом — острым словом. Первый из них стал основой для развития литературного анекдота — «самой краткой повести», по определению Н.Греча. Поэтика второй группы анекдотов сложилась уже к концу XVIII века ( в частности, об этом свидетельствуют «Краткие замысловатые повести» Курганова) и окончательно закрепилась в статье, посвященной этому жанру «Лексикона» Плюшара (1832): «…мгновение составляет душу и жизнь анекдота, но мгновение должно быть занимательно, должно трогать, поражать <…>. Главнейшие черты хорошо рассказанного анекдота есть краткость, легкость, искусство сберечь основную идею к концу и заключить оный чем-нибудь неожиданным»[26]. К этому определению можно добавить отсутствие авторской назидательности и эпиграмматический тон изложения.

Анекдот — «краткая повесть» представляет собой повествовательную форму, которая по современным понятиям является рассказом или новеллой.

Литературный анекдот считался равноправным с пограничными жанрами — рассказом, новеллой, повестью, думой. Не случайно анекдот Ф.Булгарина «Военная шутка» был опубликован в «Полярной звезде» вместе с повестями А.Бестужева «Вечер на бивуаке» и «Роман и Ольга», думами К.Рылеева «Мстислав Удалой», «Иван Сусанин», «Борис Годунов», восточной повестью «Раздел наследства» самого Ф.Булгарина.

Литературный анекдот развивался на основе анекдота — происшествия. В отличие от нравоописательных и романтических произведений, «русский» анекдот-происшествие ориентировался

[25] В качестве примера такого анекдота А.В.Лужановский приводит «Русский анекдот», опубликованный в «Сыне Отечества» в 1819 г. (Ч. 54. № 21). См.: Лужановский А.В. От анекдота к новелле // Факт и художественный образ. Иваново, 1989. С. 5—15.

[26] Плюшар А.А. Энциклопедический лексикон… Т. 2. С. 203.

на конкретную ситуацию, конкретный факт, подлинность происходящего. Непременным атрибутом было указание на рассказчика — очевидца событий. Авторы анекдотов старались создать иллюзию достоверности у читателей, сближая тем самым анекдот с документальными жанрами.

В 30-е годы акцент смещается с подлинности события на достоверность рассказа о событии. Становится важным процесс анекдототворения. Анекдот приобретает черты рассказа или новеллы, происходит беллетризация анекдота (появляются подробные характеристики действующих лиц, места действия, развернутые мотивировки как основных, так и второстепенных персонажей, перестановка эпизодов, введение образа рассказчика)[27]. В композиционном плане эти произведения напоминали новеллу, (неожиданная концовка была обязательна), но в содержательном оставались анекдотами, рассказами о любопытных случаях. Авторы поняли, что анекдот является достаточной основой для построения произведения большой формы, но не смогли сделать свои произведения рассказами о новых людях, новых характерах.

Ценным в анекдоте в плане становления рассказа было то, что он обращал внимание на связь характера с обстоятельствами, с бытом, имел установку на изложение события. Второе ценное качество анекдота происшествия — способность высветить персонаж непосредственно через ситуацию. Он не нуждался в пространных авторских комментариях и передавал суть события — факта.

Литературный анекдот сохранил некоторые особенности анекдота-происшествия, в частности, установку на изложение самого события. Отличие литературного анекдота от других разновидностей жанра заключается в несовпадении формальных признаков — анекдот короче литературного анекдота, в нем отсутствуют «необязательные» описания быта, природы (как и в

[27] Анекдот в концентрированном виде содержит черты, присущие не только эпическим, но и драматическим жанрам: анекдот-происшествие представляет собой случай, событие, исторический или нравоописательный анекдот высвечивает черты, присущие тому или иному человеку, нации, то есть анекдот близок двум основным типам комедии — интриги и характеров, с драмой же анекдот роднит необходимое условие любого анекдотического повествования — соблюдение единства времени, места и действия.

поздней новелле), тогда как в литературном анекдоте — это один из элементов композиционного строения. Сюжет такого анекдота, как правило, однолинеен, число действующих лиц максимально ограничено. Если для «кратких повестей» (литературных анекдотов) каноническим является двучленное построение, то здесь главный герой один. Действие анекдота развивается в небольшой отрезок времени — измеряется мгновением временного пространства, характерно отсутствие временных сдвигов. В повести (даже «краткой») действие может охватывать много лет, часто хронологическая последовательность не соблюдается.

Между этими разновидностями анекдота есть и принципиальные различия — текст историко-биографического, анекдота острого слова от литературного отличается высокой степенью неустойчивости (как в фольклоре). Такой анекдот близок документальной литературе установкой на достоверность, художественной литературе — формой «краткой повести» и фольклору — текстуальной неутойчивостью, вариативностью. Анекдот может легко переходить в любой из этих разрядов, не совпадая полностью ни с одним из них, так как является результатом взаимодействия двух типов культур — устной и письменной, и двух видов литературы — документальной и художественной.

Литературный анекдот теряет свою связь с устной культурой и, сохраняя документальность, попадает под влияние законов литературного развития, и занимает свое место между жанрами художественной литературы, иногда перенимая их форму, перерастая в новеллу, рассказ или повесть. Анекдот же первой группы (историко-биографический, анекдот об остроумной шутке, метком слове, забавном происшествии) также часто встречается в произведениях большого объема — мемуарах, статьях, письмах. Но их не трудно узнать: анекдоту свойственна структурная законченность. Своеобразную «рамку» анекдота составляет ссылка на источник и авторская оценка, так как анекдот чаще всего служит иллюстрацией какой-либо черты характера. И так далее. Кроме того, автор часто предупреждает читателя, что дальше следует анекдот.

Литературный анекдот отделить от рассказа, новеллы, повести гораздо сложнее. И анекдот-происшествие, и литературный анекдот остались абстрактно-психологическими. Они иллюстрировали,

как правило, общие понятия — храбрость, смекалку русского человека. Литературный анекдот 1810—1820-х годов во многом напоминал нравоописательные повести и романы с их абстрактной моралью. «Анекдот прививал вкус к анализу конкретного факта. Но ему недоставало главного: он не научился рассматривать необычный факт как проявление нового в русской жизни»[28], — так определяет развитие анекдота в 20-е годы А.В.Лужановский. Он считает, что повествовательные потенции анекдота разовьются в 30-е годы в творчестве А.С.Пушкина, который обратиться к анекдоту, как к факту, позволяющему осмыслить русскую действительность, и в чьем творчестве «возникали не анекдоты, повествование о любопытных случаях, а новеллы, произведения о новых явлениях русской жизни»[29].

## § 2. Место анекдота в жанровом составе раздела «Смесь» русской журналистики 1790—1830-х годов

### 2.1. Формирование основных жанровых разновидностей анекдота на страницах «Московского журнала» Н.М.Карамзина

Журналы 1790—1830-х гг. можно назвать «литературным фактом» этого времени. Многочисленные журнальные и альманашные издания начинают занимать одно из первых мест в культурной жизни эпохи. Именно на их страницах появляются лучшие переводные сочинения, произведения отечественных авторов, зарождается литературная критика. Начало XIX века, перенасыщенное историческими переменами, изменило темп жизни, внесло новые черты в общественную психологию. Н.Полевой в «Историческом обозрении 1830 года» отмечает «интенсивную деятельность умов <…>, дерзкую смелость, с какою люди приступают ныне к нововведениям»[30], и, как самую колоритную особенность

[28] Лужановский А.В. От анекдота к новелле // Факт и художественный образ. Иваново, 1989. С. 12.

[29] Там же. С. 15.

[30] Полевой Н. Историческое обозрение 1830 г. // Московский телеграф. 1830. Ч. 37. С. 119.

эпохи «необузданное кипение страстей» и «дикую сшибку мнений»[31], кристаллизация которых происходила на страницах журналов. Журналистика, в большей степени, чем литература, вынуждена ориентироваться на читателей, а, значит, реагировать на все новое и интересное, что появляется в общественной жизни. Одновременно журналистика этого периода настолько близка литературе, что становится литературным явлением, то есть попадает под влияние законов литературного развития и в полной мере отражает художественно-эстетические искания своего времени, в частности, смену жанровой системы русской литературы конца XVIII — начала XIX веков.

Журналы первой трети XIX века энциклопедичны по природе. В самой композиции каждого выпуска заложена идея всеохватности разных сторон жизни общества. Отсюда кажущаяся противоречивость соседства разделов и рубрик. Журнальные разделы антиномичны: прошлое и современность, события отечественной и мировой истории, литература, искусство в России и за рубежом,

равный интерес к русской промышленности и театральным премьерам, новинкам изящной словесности и модам. И рядом — многочисленные и разнообразные рассказы о каламбурах известных исторических личностей, курьезных происшествиях, случившихся с ними, сопровождающиеся ссылкой на рассказчика.

В большинстве журналов конца XVIII — первой трети XIX веков присутствует раздел «Смесь», впервые введенный Н.М.Карамзиным в «Московском журнале». Сама семантика названия определяет случайность объединения малых жанров и широкую жанрово-тематическую трактовку: «Московский телеграф» — «Смесь: Анекдоты. Разные мысли», «Вестник Европы» — «Смесь: Рецензии. Политические и другие происшествия», «Новый живописец…» — «Всякая всячина». «Смесь» собирала все, что не имело ярко выраженной жанровой принадлежности, в результате чего не могло попасть в разделы, посвященные собственно политике, истории, культуре, но в то же время представляло несомненный интерес для читателей. В «Смесь» попадало все, что не успело отстояться, принять устойчивую форму. Поэтому

[31] Полевой Н. Историческое обозрение 1830 г. // Московский телеграф. 1830. Ч. 37. С. 120—121.

«Смесь» можно рассматривать как своеобразную лабораторию литературных жанров, оппозицию остальным разделам журнала по принципу жанровой завершенности — незавершенности, способности к жанровому развитию. Количественное накопление изменений, которые привели к качественно новому уровню в 1820—30-х гг., происходило на страницах журналов в предшествующий период — 1790—1810-е годы.

Наибольший интерес вызывают три издания этого периода — «Московский журнал» Н.М.Карамзина, «Вестник Европы» (1802—1830) и «Московский телеграф» (1825—1834). Каждое из этих изданий представляет собой этап в развитии русской журналистики.

«Московский журнал» появляется на рубеже двух веков и, не теряя связи с журналистикой XVIII столетия, открывает новую культурную традицию. Карамзин, будучи свидетелем политических и литературных изменений в мире, переносит европейскую модель журнала на русскую почву, стремясь создать издание европейского уровня. «Московский журнал» становится изданием нового типа, литературным журналом.

Н.М.Карамзин вводит строгий порядок в расположении материала, создает устойчивое деление на разделы, вводит новые рубрики — критики, Смеси, библиографии, театральной рецензии, печатает переводы иностранных философов, литераторов, впервые сопровождая их сведениями об авторах. И, пожалуй, самое главное — на фоне извлечений из иностранных журналов вполне конкурентоспособными оказываются произведения русских авторов. При всем многообразии содержания журнала, его литературных интересов основная заслуга издания Карамзина заключается в том, что, словами В.Г.Белинского, «Карамзин сумел заохотить русскую публику к чтению русских книг»[32]. На страницах «Московского журнала» происходило взаимодействие, взаимопроникновение двух литературных традиций — европейской и русской.

Развитием принципов «Московского журнала» естественным образом стал «Вестник Европы». Эти издания объединены не только относительно близким временным отрезком, но и фигурой

[32] Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 9. С. 243.

редактора — Н.М.Карамзина. Решив издавать политический журнал и будучи издателем «Вестника Европы» с 1802 по 1804 год, Карамзин, по крайней мере, на десятилетие определил направление журнала. «Вестник Европы» — издание уникальное, журнал, ставший историческим документом эпохи[33]. Широкая репрезентативность «Вестника Европы» возникает как следствие не только удивительного долголетия, но и сотрудничества в нем литераторов, историков, философов, определяющих культурное развитие этого периода. Журнал последовательно отражал все литературные, эстетические, философские искания русского общества 1800—1820-х годов, постепенно переходя от идеологии дворянской культуры (Н.М.Карамзин, В.А.Жуковский) к увлечению разночинством (сотрудничество Н.Надеждина). В частности «Вестник Европы» позволяет проследить те процессы, которые переживала русская литература первых трех десятилетий XIX века, в том числе изменение жанровой системы.

В 1825 году появляется энциклопедический журнал «Московский телеграф», в основе которого лежит новый эстетический принцип, состоящий в том, что журнал «заключает в себе все, извещает и судит обо всем, <…> начиная от бесконечно малых в математике до петушьих гребешков в соусе или до бантиков на новомодных башмачках»[34]. Энциклопедизм «Московского телеграфа» выражается в принципиальном отказе от одной точки зрения. Позиция журнала заявлена как отражение жизни во всем ее многообразии и сложности.

«Московский телеграф» завершает процесс интеграции русской и европейской литератур появлением литературной критики. Русская литература заявляет о себе как о самобытном явлении. Журнал критически осмысляет процессы, происходящие как в европейской, так и в русской общественной жизни. Развивая литературную критику, «Московский телеграф» продолжает

---

[33] В.В.Гиппиус, отмечая, что «за двадцать девять лет его существования произошли значительные сдвиги политической и культурной истории России», называет «самый долголетний из всех русских журналов первой четверти XIX века», «Вестник Европы», «памятником этих сдвигов». Гиппиус В.В. «Вестник Европы» 1802—1830 // Ученые записки ЛГУ. 1939. № 49. С. 201.

[34] Бестужев А.А. Взгляд на русскую словесность в 1824 и в начале 1825 годов // Бестужев А.А. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 411.

традицию, намеченную еще в «Московском журнале» Карамзина, которого Белинский назвал «первым критиком и, следовательно, основателем критики в русской литературе»[35].

Энциклопедичность журнала продиктована желанием понять причинно-следственные связи, определяющие явления окружающей действительности. «Московский телеграф» не просто отражает литературную полемику, а пытается создать концепцию развития русской литературы, становится ареной литературной критики, центр которой составляет проблема историзма. «Московский телеграф» критически осмысляет качественные изменения, произошедшие в литературе 1820—30-х годов.

«Московский журнал», «Вестник Европы», «Московский телеграф», несмотря на непохожесть, своеобразие каждого издания, революционность тех новаций, которые они вносят в журналистику, являются продолжением одной традиции. В.Г.Белинский определил их новаторство и преемственность, подчеркнув отличие от остальных изданий этого времени: «Ни один из журналов конца XVIII начала XIX веков не мог подняться до уровня «Московского журнала», <…> ничего лучше журналов Карамзина не было до «Московского телеграфа» Н.Полевого»[36]. Поэтому именно эти издания наиболее точно и ярко отражают литературный процесс своего времени, одним из направлений которого стало жанровое движение малых форм сентиментализма с периферии литературы в ее центр.

Это явление отметил уже Карамзин, определяя круг интересов «Московского журнала», содержание которого «будут составлять разные небольшие русские сочинения в стихах и в прозе, «Письма русского путешественника», переводы из лучших иностранных авторов, анекдоты всякого рода, известия о славнейших новых иностранных пьесах, представляемых в парижских театрах, о новостях наши московских театров, о русских книгах и проч. Сверх того будут сообщаемы извлечения из новых интересных путешествий и краткие биографии славнейших новых писателей. Одним словом, я постараюсь, чтобы содержание журнала было

---

[35] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 245.
[36] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 245.

как можно разнообразнее и занимательнее»[37]. Чувствуя сложную жанровую природу анекдота, Карамзин поместил его между произведениями художественной литературы и документальными жанрами — новостями культурной жизни, известиями о путешествиях, биографическими сообщениями.

Малые документальные жанры печатались в «Московском журнале» в двух разделах — «О московском (французском, итальянском, английском) театре» и «О книгах («Об иностранных книгах)». Все остальные материалы, небольшие по объему (от нескольких строк до четырех страниц) появлялись под рубрикой «Смесь», жанровый состав которой Карамзин определил следующим образом: «Под сим титулом издатель будет сообщать разные анекдоты из иностранных журналов»[38]. Под определение «анекдот», таким образом, попали самые разные жанры:

— истинное происшествие, подчас трагическое, живописующее нравы, с ярко выраженной дидактической установкой. Например, история о даме, которая, желая проверить глубину чувств одной девушки, сообщила ей о смерти возлюбленного. Результатом этой мистификации стало самоубийство юноши и девушки и сумасшествие виновницы их гибели (1801. Ч. 2. С. 69);

— новости политики, культуры, науки, в изложении которых сохраняется серьезный тон и достоверность которых не вызывает сомнений. Примером могут служить доказательство, что чай не вредит нервной системе, известие о смерти шотландского долгожителя в возрасте ста двадцати трех лет (1801. Ч. 3. С. 47), сообщение К.Линнея о племени белых арабов (1803. Ч. 7. С. 243), опыт переливания крови от овцы к собаке (1801. Ч. 2. С. 61—62);

— собственно анекдот (комическое происшествие).

В журнальном разделе «Смесь» «Московского журнала» 1790-х годов складывается устойчивая система жанровых дефиниций литературного анекдота, среди которых следующие характерные черты:

а) *информативность*. Основу повествования составляет событие, случай. Это то самое ядро сюжета, которое сохраняется в памяти и при необходимости разворачивается в рассказ. Именно

[37] Московский журнал. 1801. Ч. 4. С. 241—242.
[38] Московский журнал. 1801. Ч. 2. С. 61.

эта особенность делает анекдот столь популярным в журналистике, цель которой — информировать читателей обо всем, что происходит в мире;

б) *оппозиция смысловой законченности и лаконизма формы*. Анекдот способен в малой, предельно краткой форме выразить эпическое содержание, что роднит его с романтическим фрагментом-универсумом;

в) *безличность повествовательной манеры,* которая компенсируется яркостью сюжета или в устном варианте мастерством рассказчика.

В «Московском журнале» складывается несколько разновидностей жанра. Самым распространенным является *историко-биографический анекдот*. В этом проявилось влияние литературной традиции, восходящей к XVIII веку, и особенность сентименталистской эстетики. Причины, определившие популярность именно этой жанровой разновидности совершенно разные. Ю.М.Лотман считает, что петровские преобразования затронули не только внешние формы общественной жизни, но и сознание, бытовое поведение человека XVIII столетия. Важной категорией общественной и частной жизни становится стиль поведения, меняющийся в зависимости от окружающей обстановки и определяемый жанровой системой культуры XVIII века, которая создает «разветвленную систему жанров поведения. Показательным свидетельством этого процесса было стремление к расчленению жилого бытового пространства на сценические площадки, причем переход от одной в другую сопровождался сменой поведенческого жанра»[39]. По мнению Ю.М.Лотмана, возникла категория амплуа, «некоторый инвариант типичных ролей — человек XVIII века выбирал себе определенный тип поведения, упрощавший и возводивший к некоему идеалу его реальное, бытовое поведение»[40]. Это образовывало «целостную программу личностного поведения», по которой можно было определить поступки человека до их совершения в зависимости от того, с кем он отождествлял себя. Исторические преобразования наложились на культурное

---

[39] Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре 18 в. // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 411. № 8. С. 77.

[40] Там же. С. 78.

сознание эпохи — классицистическую нормативность, каноничность поведения. Совершая «странные» поступки, становясь героем анекдота, человек не выходил за рамки классицизма, так как следовал «типичному» поведению своего двойника — «определенного исторического лица, государственного или литературного деятеля, или персонажа поэмы или трагедии»[41]. Возникал анекдотический эпос, построенный по кумулятивному принципу.

Историко-биографический анекдот высвечивает обычно самую яркую черту характера известного человека, часто противоречащую или, напротив, подтверждающую сложившееся мнение. Если анекдоты XVIII века подтверждают уже существующую репутацию — анекдот о «богатырстве» Потемкина, справедливости Петра Первого, удальстве Суворова, анекдотический образ которого строится как соединение двух амплуа — Цезаря и русского богатыря, то анекдоты, возникшие в эпоху сентиментализма, иллюстрируют качество, противоречащее общему представлению. Известный человек в таких анекдотах «снисходит» до уровня простых смертных. Герой анекдота всегда представлен как частный человек, его образ фамильярно снижается, ведь качеством, о котором обычно рассказывается в анекдотах этого периода — чувствительностью, — могут быть наделены как великие, так и обыкновенные люди.

Среди действующих лиц исторических анекдотов — знаменитости прошлого — Корнель, Фонтенель (1801. Ч. 1), Мольер, С.Джонсон (1802. Ч. 6), Калиостро, Ньютон (1801. Ч. 4), Д'Аламбер (1803. Ч. 5) и современные политики — английский канцлер Барон (1803. Ч. 7), консул Бонапарте, литераторы — Голдсмит (1801. Ч. 2), Клопшток (1801. Ч. 6).

Карамзин обычно обращается к характерам, главной чертой которых является простодушие, естественность, чувствительность, независимо от степени известности героя. По этому признаку сближаются два рассказа — о Мольере и неизвестной даме.

«Известно, что Мольер был актером. Однажды играл он роль Санчо в «Дон Кихоте», давно забытой комедии. Исполняя с точностью предписания автора, он сел верхом на осла и дожидался за кулисами, но осел, не зная своей роли, захотел скорее надлежащего

---

[41] Там же. С. 79—80.

времени показаться публике. Известно, что ослы очень упрямы. Мольер силился удержать его за узду и звал на помощь всех своих товарищей. «Сюда, Барон! Сюда, Торрильер! Помогите! Проклятый осел! враг мой! злодей мой!» Верная Лафоре, служанка Мольера, помирая со смеху, старалась остановить осла, но человеческие силы должны были уступить ослиным — победитель, как молния, вылетел на театр и расстроил всю сцену. Мольер, упав на спину ослу, тянул его изо всей мочи и кричал зрителям: «Прошу извинить, милостивые государи! Эта проклятая тварь против воли моей примчалась!» Не всякий узнал в сем явлении того бессмертного автора, которому удивляется потомство!»[42]

И второй анекдот:

«На похоронах Мирабо было очень пыльно, и народ досадовал на своих начальников за то, что они не велели полить улицу водою. «Они надеялися на ваши слезы», — сказала в толпе одна женщина»[43].

Оба анекдота помещены в рубрике «Смесь» и представляют собой две разновидности жанра — историко-биографический анекдот и *исторический.* Анекдот о Мольере имеет законченную композицию — экспозицию («Известно, что…»), завязку (порыв осла выбежать на сцену), развитие действия (попытки сдержать животное), кульминацию (слова Мольера), которая является пуантом анекдота, и слова автора-рассказчика, передающего выраженную словами оценку происходящего. Сюжет анекдота распространен введением дополнительных деталей, подробно переданы реплики Мольера, даны точные ремарки. Эпизод построен по принципу драматического действия и относится к анекдотам-происшествиям.

Второй анекдот, напротив, предельно лаконичен. Скупо очерчено лишь время и место действия, без которых нельзя понять смысла рассказа. Оценка происходящего вынесена за пределы текста. Смысл анекдота не сводится к его содержанию и становится понятным благодаря комплексу ассоциаций, заложенных в исторических реалиях — упоминании о графе Мирабо, государственном деятеле эпохи Французской революции, похороны которого

[42] Московский журнал. 1802. Ч. 6. С. 310—311.
[43] Московский журнал. 1801. Ч. 3. С. 47.

состоялись в 1791 году. Граф Мирабо отличался противоречивыми политическими убеждениями — от резкого обличения абсолютизма, которое принесло ему популярность, он пришел к идее конституционной монархии, будучи лидером крупной буржуазии, стал агентом королевского двора[44]. Имя собственное, вызывающее исторические ассоциации, становится символом жизненной позиции, продиктованной не моральными, а политическими убеждениями. Возникает оппозиция по принципу естественности — искусственности, нравственности — безнравственности, отражающая столкновение разных жизненных ценностей. Анонимная женщина из толпы воплощает естественный взгляд на жизнь, в основе которого не сиюминутные выгоды, а вечные истины, носителем которых выступает простой человек. Кроме того, анекдот, опубликованный в 1801 году, приобретает политическую окраску, так как любое упоминание о Французской революции было запрещено цензурой.

Таким образом, сущность исторического анекдота всегда составляет столкновение двух эпох — прошлого и настоящего, разных типов сознания. Комический эффект в анекдоте о Мольере возникает как результат нарушения классицистической концепции искусства, принципиально противопоставленного жизни, поднятого над жизнью. В то же время важно, что актуализация анекдота происходит в эпоху сентиментализма, эстетика которого декларирует сближение реальной действительности и искусства. В контексте анекдота значима каждая деталь. Упоминание «Дон Кихота», «давно забытой комедии», в которой роль Санчо Пансы исполнял Мольер, отражает литературные пристрастия двух эпох. Классицистическое сознание, основанное на приоритете разума, обусловливало трактовку романа Сервантеса как комического произведения о судьбе несчастного безумца. Философско-психологическое открытие образа Дон Кихота в русской культуре началось в литературе сентиментализма. С Дон Кихотом сравнивает себя Леон, герой романа Карамзина «Рыцарь нашего времени», написанного в 1803 году. В том же году к переводу произведения Сервантеса приступает В.А.Жуковский. Именно в эпоху сентиментализма начинается процесс перерастания «Дон

---

[44] Советский энциклопедический словарь. М., 1990. С. 821.

Кихота» из рассказа о смешном случае, каким воспринимался роман классицистами, в философский миф о Человеке[45].

Особая популярность анекдота на рубеже XVIII—XIX веков объясняется тем, что анекдот тяготеет к лирическим жанрам. Анекдот и поэзию объединяет принцип ассоциативного мышления. Как и в поэзии, слово в анекдоте важно и значимо не столько само по себе, сколько в контексте связанных с ним ассоциаций. Законы поэтического произведения — рифма смысла, контрапункт, ассоциативное поле, ассоциативное эхо — действуют и на уровне анекдота. Если развернутый анекдот, сопрягающий сказовую форму и случай, событие в качестве сюжетного ядра, представляет собой роман в концентрированном виде, то исторический анекдот об остроумном высказывании — это свернутое лирическое произведение, близкое балладе, лиро-эпической поэме. В эпоху малых лирических жанров анекдот с его высокой концентрацией смысла в лаконичной форме и коммуникативностью ориентированного на устное бытование жанра был единственной доступной формой эпоса для массового эстетического сознания.

Еще одну разновидность анекдота, присутствующую в «Московском журнале», пользуясь термином Е.К.Никаноровой, можно определить как *историко-беллетристический*. Этот тип анекдота представляет собой переходный этап от историко-биографического анекдота к бытовому[46]. Сюжетную основу таких анекдотов составляет факт из истории или биографии известного человека, но факт, лишенный исторических подробностей. Историческая достоверность отходит на второй план, уступая место схеме, занимательному сюжету. В дальнейшем подобный тип анекдота переосмысляется, может поменяться герой, неизменным остается лишь сюжетное ядро, событие, остроумное изречение. Подобный анекдот восходит к фацециям, в основе этих анекдотов «сугубо бытовые коллизии», действие может быть перенесено «в любую страну, в любое время, анекдот ничего не потеряет и

---

[45] См. об этом: Багно В. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 285—315.

[46] См.: Никанорова Е.К. Малые жанры историко-повествовательной прозы в русской литературе 18 века. (Анекдот и апофегма): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.

не приобретет»[47]. Функции этих анекдотов сводятся к занимательности или назидательности. Именно эти анекдоты в силу своей широкой ассоциативности наиболее перспективны для исторического повествования. Они передают дух эпохи без привязки к конкретному историческому лицу, а, значит, их героем, историческим героем, может стать любой человек. Примером может служить подборка анекдотов о рассеянных людях в октябрьском номере «Московского журнала» за 1802 год, в частности, анекдот о Ньютоне:

«Некогда пригласил он к себе обедать одного знакомого, но, занимаясь математическими счислениями, забыл время и в час обеда не вышел из кабинета. Гость пришел, и слуга, извинивши перед ним господина своего, поставил на стол суп. Приглашенный<…> начал есть суп и потом отодвинул пустую тарелку на середину стола. Наконец, Невтон вышел, извинился перед своим приятелем и, сказав ему: «Станем скорее обедать», — помолился, открыл чашу и, ударив себя по лбу, с негодованием воскликнул: «Какое рассеяние. Я совсем забыл, что мы уже ели суп»[48].

От историко-биографического анекдота рассказ о Ньютоне отличается тем, что на месте английского ученого мог быть кто угодно. Любая историческая реалия в данном случае факультативна. Основной смысл анекдота сводится к ситуации, а герой близок многочисленным фольклорным рассказам о рассеянных людях. Безусловно, то обстоятельство, что в эту компанию попал математик Ньютон, вносит дополнительный нюанс — великим людям свойственны человеческие слабости, великий математик может быть так же рассеян, как и заурядный человек.

Гораздо более малочисленна в «Московском журнале» группа бытовых анекдотов, события которых могли случиться когда угодно, где угодно и с кем угодно. Напряжение этого анекдота сосредоточено на пуанте — событии, остром слове. Интерес к фактам окружающей действительности, бытовой сфере человеческой жизни, входящий в эстетическую программу сентиментализма и являющийся отличительной особенностью бытового анекдота, проявится в русских анекдотах позже — в результате

---

[47] Демкова Н.С., Лихачев Д.С., Панченко А.М. Основные направления в беллетристике 18 века // Истоки русской беллетристики. Л., 1970. С. 548—549.

[48] Московский журнал. 1802. Ч. 4. С. 112.

исторических событий начала XIX века — заграничных походов русской армии, Отечественной войны 1812 года.

Обязательный атрибут анекдотов «Московского журнала» — указание на источник сведений, будь то журнал, откуда перепечатан анекдот, автор цитируемой книги (анекдот о С. Джонсоне из книги Дж.Босвелла «Жизнь Семуэля Джонсона (1802. Ч. 6)) или свидетель («Английский анекдот» (1803. Ч .7)). Таким образом, подтверждается достоверность событий. Эпоха анекдототворения, салонной культуры проявилась во внимании к процессу рассказывания. Отсюда присутствие далеко не всегда необходимых деталей, придающих рассказу правдоподобие. Именно этой традицией устного бытования анекдота как части салонной культуры объясняется излишняя детализация следующего бытового анекдота:

«Г-н. Р., лондонский книгопродавец, будучи стеснен множеством людей при входе в театр, почувствовал у себя в кармане руку, которая тянула оттуда семь шиллингов, приготовленных им в плату за вход. «Боже мой! — сказал он человеку, который терся к нему ближе всех и который был очень хорошо одет. — Вообразите, что в эту секунду вор крадет у меня те деньги, которые хотел заплатить я за вход в театр!» «Точно, — отвечал сей хорошо одетый человек. — Деньги Ваши украдены, я жалею об Вас и советую Вам впредь следовать моему примеру и держать их всегда в руке». Тут показал он ему руку свою и те семь шиллингов, которых г-н. Р. лишился»[49].

Относительная непопулярность бытовых анекдотов по сравнению с исторической разновидностью жанра объясняется изменениями, которые произошли в историческом сознании людей после Великой Французской революции. Революционные события поколебали веру в мировую гармонию, в созидательную силу разума, в существование незыблемых законов. Сентиментализм предложил новые законы: на смену общему пришло частное, типичному — индивидуальное, вера в разум уступила место надеждам на чувство. Переход от классицизма к сентиментализму, прежде всего, выразился в появлении нового ощущения времени, нового понимания истории. Классицистическое эпическое время,

[49] Московский журнал. 1801. Ч. 3. С. 44—45.

основанное на принципах традиционности и уравновешенного спокойствия, сменяется идеей эволюционного развития истории. Анекдот историчен и внеисторичен, раскрыт в будущее, неожиданно возникший контекст может вернуть его к жизни в любую эпоху. Появлению исторического анекдота всегда предшествует момент актуализации прошлого, современный исторический контекст.

Н.М.Карамзин, историк, журналист и беллетрист, почувствовал появление этого контекста. Исторические анекдоты с современностью читателей «Московского журнала» объединяло присущее сентиментализму ощущение безвозвратности прошлого и одновременно единства времен, неизменности человеческой природы. Герои исторических анекдотов оставляли свои пьедесталы и превращались в обыкновенных людей, чувства которых не меняются с течением времени.

Именно временная структура анекдота, сопрягающая большое историческое время и малое время человеческой жизни, статику и динамику истории, поставила анекдот, прежде всего исторический, в центр литературного процесса, сделав его одним из основных жанров сентиментализма, и предопределила популярность анекдота как особой формы повествования в русской литературе первой трети XIX века.

В развитии жанра анекдота на рубеже XVIII—XIX веков проявились две противоположные тенденции. Одним из направлений было формирование анекдота — острого слова и анекдота-происшествия, по преимуществу комического, содержанием которых, пользуясь определением Н.Кошанского, «бывают умные слова или необыкновенный поступок. Цель его: объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай…»[50]. Параллельно развивался анекдот — «самая краткая повесть, истинные из которых относятся к истории»[51] и имеют целью сообщить «повесть»[52]. В литературоведении эти два определения появятся лишь в 30-е годы как фиксация явлений, происходящих в литературе с конца

[50] Кошанский Н. Частная реторика. СПб., 1832. С. 65.
[51] Греч Н. Учебная книга русской словесности. СПб., 1819. С. 386.
[52] Кошанский Н. Частная реторика… С. 65.

XVIII века. Эти процессы — кристаллизация анекдота как комической истории, имеющей универсальную природу, и «беллетризация» анекдота — «истинного происшествия», перерастание его в повесть, новеллу, рассказ — являются результатом реализации потенциальных повествовательных возможностей жанра, заложенных во временной организации анекдота и субъектно-объектных отношениях автор — рассказчик — читатель. 1800—1810-е годы — период, когда второе направление в развитии анекдота оказалось более продуктивным и окончательно оформилось в беллетристике 20—30-х годов в появлении новеллы, рассказа новеллистического типа, романа, основанного на анекдоте. Прежде чем перейти в литературу, эти закономерности отразились на страницах журналов. Если первая тенденция — формирование жанра литературного анекдота — происходила в «Смеси», то «беллетризованный» в той или иной степени анекдот можно встретить как вполне самостоятельное произведение в других рубриках и разделах. «Московский журнал» предлагает несколько вариантов переходных форм, восходящих к анекдоту. К произведениям этого типа относятся: «Самоубийца. Анекдот» (1801. Ч. 1. Январь), «Чудной сон», «Сила воображения» (1801. Ч. 1. Февраль), «Последний час Иакова II» (1802. Ч. 5. Январь), «Английский анекдот» (1803. Ч. 7. Август), «Исторический анекдот» (1803. Ч. 8. Ноябрь). Все эти произведения представляют собой переводы.

Основу каждого анекдота составляет факт реальной действительности — будь то необъяснимое для окружающих самоубийство священника, который «был душою общества — рассказывал дамам смешные и трогательные парижские анекдоты»[53], или трагическая история графа Дахау, погибшего накануне свадьбы от рук разбойников («Исторический анекдот»), представляющая собой переработанную запись «древней немецкой хроники», или вещий сон, увиденный немецким поэтом Заккендорфом за полгода до своей смерти («Чудной сон»). Все анекдоты этой группы можно отнести скорее к «трогательным», чем к «смешным», по природе эти анекдоты сродни были.

---

[53] Московский журнал. 1803. Ч. 8. С. 74.

Повествовательные возможности анекдота таятся в оппозиции субъективной манеры передачи рассказа и объективного характера информации. «Беллетризация» охватывает оба уровня структуры анекдота. Наиболее простой путь — «распространение» сюжетного ядра, введение диалогов, прямой речи, насыщение деталями, возможность объединения нескольких анекдотов, возникновение дополнительных сюжетных коллизий. Повествователь в этом случае остается на уровне передающего сознания, максимальное вторжение в текст его голоса, не воспроизводящего «чужое слово» в формах прямой или несобственно-прямой речи, а выражающего личное отношение к происходящему, — моральный вывод, словесная оценка. Повествование в этом случае предельно объективно — от третьего лица. Если принять терминологию В.В.Виноградова[54], то можно сказать, что авторский монолог включает в себя диалоги героев, еще не развернутые, не значимые вне авторского монолога. Две ипостаси — автор и рассказчик — объединяются в лице повествователя, а передающим сознанием становится журнал. Большинство «переходных» анекдотов «Московского журнала» строится по этому принципу, в частности, «Последний час Иакова II». Исторический анекдот интересует автора как эпизод, способный объяснить политические события, позволить увидеть тайные, скрытые пружины истории и частную жизнь двух европейских монархов.

«Иаков лежал на спине с закрытыми глазами. Сие положение нарочно избрал он для того, чтобы внешние предметы не мешали ему молиться <…>.Людовик, вошедши, подумал, что Иаков умер, и хотел воротиться,<…> Людовик подошел к постели. Иаков, будучи не в состоянии говорить, взял его руку, поцеловал ее и выронил на нее несколько слез. Людовик, тронутый плачевной долей своего собрата, столь отличной от его доли, также залился слезами и дал ему слово вступиться за его сына и объявить его королем Англии.

— Ах, может быть, в сию минуту нежной симпатии был он счастливее, нежели в часы славы своей! <…> Сия новость воспламенила всю Англию <…>. Вильгельм весьма благоразумно

[54] См.: Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // О языке художественной прозы. М., 1980. С. 42—56.

воспользовался обстоятельствами и столько утвердил революцию, что все покушения Франции и Претендента не могли поколебать оной»[55].

Автор-повествователь проявляет себя не только в эмоциональном восклицании, но и в современной трактовке событий прошлого. Исторический анекдот переосмысляется автором-повествователем с позиций сентиментализма. Духовные ценности, близость, родство душ оказываются более важными, чем разный жизненный опыт, политические выгоды. Повествователь описывает последствия этой встречи. Он всеведущ. Герои, их мысли, чувства переданы в форме несобственно-прямой речи.

Второй путь «беллетризации» анекдота связан с разделением автора и повествователя, расширением поля, сферы повествователя, появлением его «я», отличного от авторского. Появление персонифицированного повествователя обычно реализуется в повествовании от первого лица. В авторском монологе появляется еще один голос, почти равный авторскому — повествователь. Интересен в этом смысле «Английский анекдот».

«Следующая история совершенно справедлива, и без всяких вымыслов, без всяких украшений тронет тех, кто родились с нежным сердцем <…>. Я расскажу ее с величайшей простотой и точностию»[56]. Далее следует история молодой женщины, «года за четыре перед сим» появившейся в деревеньке близ Бристоля и живущей подаянием. Повествователь рассказывает ее историю в надежде сообщить о судьбе женщины ее близким. Особое внимание автор уделяет достоверности описываемого: «Хотел бы, чтобы все рассказанное было мною вымышлено и чтобы собственные глаза мои не видели несчастной…»[57]. Персонификация повествователя проявляется не в пересказе истории, а передаче собственного отношения. Рассказ — это стихия слова повествователя. Другие голоса отсутствуют. Сюжетное ядро повествования размыто, завершение истории — раскрытие тайны героини — подразумевается в будущем. В то же время реальный факт подается через призму литературных аллюзий. Женщина напоминает

[55] Московский журнал. 1803. Ч. 7. С. 157.
[56] Московский журнал. 1803. Ч. 7. С. 157.
[57] Там же. С. 161.

героиню сентименталистской повести: она бежит от благ цивилизации, довольствуется малым — общением с природой, частью которой она пытается стать. Ее поведение, слезы при звуках немецкой речи — все говорит о некой роковой тайне, которая резко изменила ее жизнь.

Жанр этого отрывка определить сложно: анекдот потерял сюжетное ядро, пуант, причислить к повести или новелле рассказ не позволяет неразработанность характеров, неустойчивая, неопределенная дистанция между автором-повествователем и персонажами.

Преобразование анекдота в новеллу можно увидеть в отрывке из «Nouvelles Nouvelles» Флориана, который напечатан под заголовком «Валерия (Итальянская повесть)» в сентябрьском номере журнала за 1803 год. Композиция повествования восходит к сборникам новелл Возрождения, в частности к «Декамерону» Боккаччо. Анекдот составляет сюжетную основу новеллы, и анекдот же становится моделью субъектных отношений: автор — персонифицированный повествователь — герой, наделенный самостоятельным голосом. Создается ситуация рассказа в рассказе — новелла, рассказанная участницей событий, передается повествователем, недалеким человеком, над которым в свою очередь иронизирует автор.

«Целый день мы шутили и смеялись, а ввечеру, сидя вокруг камина, сказывали сказки <…>. История тулузского священника, которому явился мертвец наименовать своего убийцу, история несчастного лионского супруга, который в исступлении ревности убил свою жену и потом всякую ночь видел ее приходящей к его постели в зеленых туфлях — все такие анекдоты, в самом деле, весьма достоверные <…>, но удивительные и чрезвычайные». В повествование вводится голос издателя, Карамзина, который в сноске к этим словам поясняет: «Нет нужды сказывать читателям, что Флориан шутит. — К.»[58]. Далее следует рассказ участницы истории, подобной этим, которую все слушают с ужасом и всякую секунду открывают «в лице ея знаки другого света, знаки, до того не примеченные»[59]. Истории о призраках удивительным

---

[58] Московский журнал. 1803. Ч. 7. С. 288.

[59] Там же. С. 289.

образом подтверждаются жизнью. Комизм ситуации возникает в результате того, что «ужасная» история выворачивается наизнанку — все атрибуты — смерть героини, появление ее призрака в церкви, обличение обманувшего ее мужа — сохранены, но объясняются совершенно реальными событиями, почти плутовством. Героиню новеллы хоронят в семейном склепе, будучи уверенными в смерти, которая поразила ее после совершения брачного обряда при известии об обмане, толкнувшем ее на брак с нелюбимым человеком. Но смерть оказывается мнимой. Возлюбленный, оплакивая, возвращает героиню к жизни. Вмешательство герцога Леопольда позволяет аннулировать неправедный брак и заключить новый.

Героиня сознательно следует в своем поведении историям о привидениях, профанируя их и превращая в анекдот. В церкви она случайно встречается со скорбящими родными и, чтобы избежать объяснений, играет роль своего призрака: «Остановись, — сказала я страшным голосом. Трепещи! Оставь в покое мертвую и горькими слезами старайся умилостивить правосудное небо!» Эральди окаменел от ужаса. Я снова закрыла лицо мое и тихими шагами пошла к дверям церкви, народ раздвинулся — никто не смел идти за мною». Авторская ирония проявляется и в том, как героиня описывает слухи, появившиеся на следующий день: «Многие уверяли, что я, оттолкнув рукой мужа, оставила на его платье пять огненных знаков, другие говорили, что Эральди уморил меня, и что я требовала правосудия»[60].

Таким образом, анекдот становится основой сюжета, отдельные неразвернутые в повествовании анекдоты составляют побочные сюжетные коллизии (рассказ о герцоге Леопольде восходит к анекдотам о справедливости правителей). План повествователя расширяется за счет удвоения, появляется еще одно равноправное сознание — герой, который обретает право голоса. В результате возникает множественность точек зрения, субъектов: слово героя отражается (передается) в слове повествователя, обогащаясь его пониманием ситуации (глупость, заурядность повествователя оттеняет находчивость героини, исключительность ее истории), и в свою очередь слово повествователя оценивается, корректируется

[60] Там же. С. 295—296.

автором. Именно этот принцип субъектных отношений будет использован А.С.Пушкиным в «Повестях Белкина».

Литературные законы, определяющие бытование анекдота в «Московском журнале», затрагивают и журнал в целом, сближая его с художественной прозой. На фоне современной ему журналистики «Московский журнал» был явлением революционным. Карамзин стал издавать журнал от своего имени, а не от лица научного общества или собрания. В объявлении о выходе первого номера журнала значится: «С января будущего 1791 года намерен я издать журнал. Материалов будет у меня довольно, но, если кто благоволит присылать мне свои сочинения или переводы, то я буду принимать с благодарностию все хорошее и согласное с моим планом»[61]. Иначе говоря, эстетическая программа журнала определяется литературными интересами издателя. «Московский журнал» стал популяризатором идей сентиментализма: «важнейшей из новых идей, в сферу которых ввел русскую литературу Карамзин, явилась идея человеческой личности, ее индивидуальности и суверенности»[62]. Идея частного человека диктовала новое отношение к отбору жизненных фактов. Девиз сентиментализма можно определить следующим образом: «частное, личное, случайное, необычное»[63]. Это требование проявляется на разных уровнях журнала. Критика, по мнению Карамзина, долженствующая играть важную роль в журнале, носит не столько характер литературной концепции, сколько следует за эмпирическим материалом. Наиболее популярными жанрами становятся литературный портрет — «Жизнь и дела Иосифа Бальзамо» (1801. Ч. 4. Ноябрь), «О Богдановиче и его сочинениях», «Жизнь Клопштока» (1801. Ч. 6. Апрель), «Соломон Геснер» (1802. Ч. 5. Июнь), «Виланд» (1802. Ч. 8. Декабрь), монографическая рецензия и «нечто», представляющее собой соединение относительно самостоятельных фрагментов, объединенных именем героя или предметом исследования — «Нечто о Ломоносове» (1801. Ч. 3), «Нечто о романах» (1802. Ч. 6). Карамзин даже свои статьи строит в

---

[61] Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 6.

[62] Канунова Ф.З. Из истории русской повести. (историко-литературное значение повестей Карамзина). Томск, 1967. С. 13.

[63] Егоров Б.Ф. О мастерстве критики… С. 46.

виде «кумулятивной цепочки», организуемой «простым присоединением единиц»[64].

Композиция журнала напоминает беседу издателя с читателями, что объясняется ориентацией на устную культуру дворянского салона рубежа XVIII—XIX веков. Становится понятным, почему жанр анекдота занимает одно из центральных мест в «Московском журнале». Именно анекдот, отсутствуя в литературе классицизма, громко заявляет о себе сначала как принадлежность салонной культуры, а вскоре как один из наиболее перспективных жанров русской литературы. Анекдот воплощает в себе частное, особенное, случайное, нечто.

«Московский журнал» продолжает традицию салона, возникающую как «отражение двойной задачи, которую ставил перед своим изданием Карамзин. Слово «журнал» (от фр. journal — «ежедневник», от корня jour — «день») имело два значения. Одно, как и во французском языке сохраняло семантику ежедневных записей и значило то же, что и «дневник». Другое, означая во французском языке газету, пережило сдвиг значения и сделалось названием периодического издания журнального типа», — замечает Ю.М.Лотман[65]. «Московский журнал» сочетает в себе дневниковость, частный характер издания с открытостью, ориентацией на сознание читателей и представляет собой «единый монолог издателя. Вкрапленные в карамзинский текст произведения других авторов воспринимаются как несобственно-прямая речь или отсылки к чужому мнению, делаемые все тем же издателем. <…> разнообразие достигается умелой смесью разных жанров и интонаций повествования. Карамзин, что еще важнее, сознательно подбирал материал так, чтобы образовывались противоречия во мнениях и точках зрения»[66]. «Московский журнал» строится по принципу анекдота и развивается по законам этого жанра.

«Московский журнал» Н.М.Карамзина сыграл важную роль в истории русского литературного анекдота. На страницах этого издания произошло появление качественно нового по сравнению с литературой XVIII века уровня анекдота. Это связано, прежде

---

[64] Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. Вып. 13. С. 26—27.
[65] Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 210.
[66] Там же. С. 211.

всего, с тем, что Карамзин, издавая журнал, ориентировался и пропагандировал новое литературное движение — сентиментализм. Сентименталистская позиция издателя определила как идейно-тематическую направленность журнала, так и его структуру, и жанровый состав.

Особая популярность анекдота в «Московском журнале» связана с тем, что анекдот созвучен основным принципам сентиментализма. Культ обыкновенного частного человека, установка на изображение повседневной жизни и непосредственная эмоциональная реакция на события — все эти принципы, в основе которых сентименталистская чувствительность, проявляются и в анекдоте.

В журнале Карамзина продолжается процесс, начавшийся в «Письмовнике» Н.Курганова, — формирование русского литературного анекдота. Так же, как в свое время Н.Курганов, Н.М.Карамзин большую часть анекдотов заимствует, то есть перепечатывает из иностранных журналов, литературных биографий. Но сам отбор анекдотов, их распределение по разделам, точное указание на источник (что отсутствует у Курганова) свидетельствует о возникновении нового понимания этого жанра.

Прежде всего «Московский журнал» позволяет говорить о появлении четких жанровых дефиниций литературного анекдота, среди которых:

1) обязательное присутствие события, происшествия, случая как сюжетной основы анекдота. Причем обе сюжетные разновидности — анекдот-происшествие и анекдот острое слово — освещают это событие в неожиданном свете, с непривычной точки зрения;

2) оппозиция законченности и лаконизма. Благодаря широкой ассоциативности деталей, анекдот способен вместить в малое повествовательное пространство большое информационное поле;

3) сопряжение объективного и субъективного принципов отражения действительности: безличность повествовательной манеры компенсируется яркостью сюжета и мастерством рассказчика.

На первый план среди жанровых разновидностей анекдота в журнале Карамзина выходят исторические и историко-биографические анекдоты. Исторический анекдот выражает дух эпохи

преобразований, смену исторического сознания, произошедшую после Великой Французской революции. Исторический анекдот качественно меняется по сравнению с распространенными литературе предшествующего столетия историко-биографическими рассказами. Подобные рассказы нельзя в полной мере назвать анекдотами, потому что жанровое ядро анекдота составляет неожиданное, исключительное событие, к которому можно отнести и остроумное высказывание, тогда как историко-биографические рассказы, находясь в рамках классицизма, скорее подтверждают, чем опровергают репутацию своего героя, соотнося его поведение с известными историческими деятелями, литературными или фольклорными персонажами[67]. В «Московском журнале» меняется дистанция между героем анекдота и читателем. Читатель соотносит себя с известными людьми по другому принципу: он не моделирует свое поведение по чьему-либо примеру, скорее наоборот, историческая личность приближается к обыкновенному человеку, потому что в его характере подчеркиваются черты, присущие всем людям — простодушие, любовь к природе и прочие общечеловеческие качества. Ситуации анекдотов также близки обыденной жизни. Анекдот в «Московском журнале» становится жанром, который принимает участие в освобождении литературы от классицистической нормативности.

Но присутствие анекдота в журнале Н.М.Карамзина выходит за пределы сентименталистской эстетики. Анекдот, реализуя повествовательные возможности, заключенные в особой временной организации, сочетающей временную прикрепленность и раскрытость в будущее, и присутствие как бы в сжатой, концентрированной форме объективного и субъективного типов повествования, обнаруживает способность к жанровому движению. Анекдот становится основой для появления так называемых «переходных» жанров. Причем это происходит за счет распространения объективной сферы (расширение диалогов, появление деталей, контаминация сюжетов) или субъективной. Близость анекдота к светской салонной культуре, ориентированной на устное бытование, беседу, определяет важность роли рассказчика, обязательное

[67] О влиянии фольклорных традиций на анекдоты XVIII века см.: Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995. С. 36—60.

присутствие субъективной сферы повествования. Анекдот как способ отражения действительности через факт, событие пока еще не осмыслен.

«Московский журнал» фиксирует разделение субъективной сферы на область автора и рассказчика. Рассказчик, или повествователь, наделяется своим голосом, отличным от авторского отношением к предмету рассказа. Этот важный шаг в перерастании анекдота в новеллу. Интересно, что эти тенденции параллельно проявляются в художественном творчестве Н.М.Карамзина («Остров Борнгольм», «Письма русского путешественника»).

«Московский журнал» тесно связан с традициями дворянской культуры и строится по принципу художественного повествования, в какой-то степени имитирующего анекдот: журнал представляет собой монолог издателя, автора всего художественного полотна, который сохраняет указание на источник произведений, а сами они воспринимаются как несобственно-прямая речь. «Московский журнал» является свидетельством не только кристаллизации жанра анекдота, особого места, которое анекдот занимает в литературе сентиментализма, но и начала тех жанровых трансформаций анекдота, которые будут определять развитие русской литературы 1820—1830-х годов.

## 2.2. Жанровое самоопределение анекдота в «Вестнике Европы»

Бытование анекдота в «Вестнике Европы» карамзинского периода (1802—1804) во многом близко «Московскому журналу». Анекдот представлен чрезвычайно широко. Уже в объявлении о новом издании Н.М.Карамзин указывает на анекдот как на равноправный жанр журнала, который будет «извлечением из двенадцати лучших английских, французских и немецких журналов. Литература и Политика составят две главные части его. Первая часть украсится всеми цветами новых произведений ума и чувства в Европе. Извлечения из книг, повести, любопытные анекдоты, разные открытия в искусствах и науках входят в план сего отделения»[68].

---

[68] Московские ведомости за 16 ноября 1801. № 92.

Анекдот представлен как в «Смеси», наряду с новостями политики, культуры, науки, так и в других разделах, посвященных литературе и политике. Наибольшей популярностью пользуется историческая разновидность анекдота. Способность анекдота сопрягать эпическое содержание и лаконизм формы делает его непременным атрибутом историко-биографического повествования, которое по традиции, восходящей к XVIII веку, включает в себя анекдоты. Причем исторический анекдот может быть напечатан и как отдельный случай из жизни того или иного известного человека в «Смеси» — «Случаи из жизни« Д.Юма, Туссена Лувертюра (1802. Ч. 5. № 18), мадам Рекамье (1802. Ч. 5. № 19), «История Лафлера, Стернова слуги» (1801.Ч. 1. № 1), «Некоторые любопытные черты характера Людовика XVI и Марии-Антуанетты» (1802. Ч. 2. № 7), статья Г.Бекетова «Пантеон русских авторов» 1802. Ч. 5. № 19), «Вольтеровы мысли, избранные из его писем» (1804. Ч. 1. № 1), «О г-же Бонапарте» (1803. Ч. 9. № 9) и другие.

Исторические анекдоты часто попадают в раздел «Политика» и рубрику «Известия и замечания». События международной политики подаются в виде анекдотов — любопытных случаев, «истинных происшествий»: «Хотя главный источник любопытных новостей теперь закрылся, и письменный журнал лжеца Фуилу уже не извещает Европу о сокровенных мыслях Бонапарте, однако ж, я мог бы собрать еще довольно анекдотов, признаюсь только, что не верю им. Так, например, рассказывают, что дочь г-жи Бонапарте не любит своего мужа, Людвига Бонапарте, что другой брат консула, Жером, за одну неделю промотал сорок тысяч ливров…»[69]. Анекдот приравнивается к сплетням, так как они тоже имеют в основе любопытное происшествие, касающееся частной жизни того или иного человека, но с сомнительной степенью достоверности. Анекдот как способ посредством ярких образов выражать наиболее важные черты времени, характера дает возможность современную политику рассматривать как собрание анекдотических рассказов, входит в историческое повествование, в частности, в «Анекдот из нового собрания материалов для описания Французской революции» (1802. Ч. 1. № 3) или в статью Г.Бекетова «Пантеон русских авторов» (1802. Ч. 5. № 19). Исторический

[69] Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 13. С. 140.

анекдот используется автором статьи для передачи атмосферы екатерининского времени и отношения общества к творчеству Тредиаковского: «Немногие, может быть, знают следующий анекдот. Екатерина II, любя успехи российского языка, желала, чтобы все избранное общество говорило по-русски. За всякое иностранное слово, вмешанное в разговор, виновный осуждался прочесть сто стихов из «Тилемахиды» Тредиаковского»[70].

Исторический анекдот может иметь ярко выраженный комический эффект. Примером может служить анекдот из современной истории, возникший как ответ на политические события — ухудшение дипломатических отношений между Францией и Англией. Анекдоту предпослано указание на рассказчика. Комизм заключается не в ситуации, а в приеме параллельных ассоциаций, использованном при рассказе, в результате чего экономические, политические разногласия между двумя странами объясняются необоримым иррациональным страхом, который чувствует Наполеон при виде английских журналов. Истинная причина заменяется мнимой. Анекдот, будучи историческим по своей природе, относится к разновидности анекдота острого слова:

«Есть антипатии (говорит издатель «Лондонского Вестника»), от которых невозможно человеку избавиться и коих нельзя объяснить. Герцог де Эпернон падал в обморок, видя зайца, фельдмаршал де Альбре не мог подойти к столу, на котором стояло блюдо макарон, Владислав Ягеллон, король польский, который пятьдесят лет презирал все опасности <…>, бледнел от одного взгляда на яблоки. К сим непонятным чувствам надобно прибавить антипатию консула Бонапарте, возбуждаемую в нем не только чтением, но и видом английских журналов»[71].

Пуант, комическое ядро, неожиданно придающее рассказу новый смысл, как и положено, появляется в конце, когда к перечислению непонятных страхов и антипатий исторических деятелей прошлого присоединяется Наполеон. В анекдоте есть и мораль, анекдотическая, мнимая, отличная от морали басни или притчи: «Есть антипатии, от которых нельзя избавиться и их нельзя объяснить».

---

[70] Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 19. С. 239.
[71] Там же. С. 297.

Приемы создания комического часто восходят к средневековым фаблио, шванкам, фацециям. В частности, следующий анекдот построен на приеме каламбура — игры разными лексическими значениями одного слова — большой человек — человек высокого роста, крупного сложения и значительная личность: «Бонапарт, увидев великана Фриона, сказал: «Я перед ним ребенок!» Фрион ответил: «Гражданин консул, Вы видите теперь разницу между большим и великим человеком»[72]. Вызывает восхищение читателей ловкость, с которой Фрион, обидное для самолюбия Наполеона, человека маленького роста, замечание смог превратить в комплимент. Ловкость, иногда доходящая до плутовства, остроумие, способность выйти «сухим» из любой ситуации — излюбленный анекдотический мотив.

Анекдот о Д.Юме является интерпретацией так называемого кочующего сюжета, неоднократно встречающегося в бытовых фольклорных анекдотах. Ситуация этого анекдота универсальна, но то, что эта история приписывается философу Юму, усиливает комизм, вносит в рассказ дополнительные смысловые нюансы.

«Давид Юм провалился в тину. На крик прибежала старая женщина. Как испугался Юм, когда она, посмотрев на него, хотела бежать, говоря: «Это он, безбожник Юм!» — «Нет!» — закричал философ, сидя по уши в тине. — Я не безбожник, не верь злословью, я христианин!» — «Когда так, то прочитай «Верую во Единого». Юм, к счастью, не ошибся ни в одном слове. Старушка успокоилась и сказала: «Теперь вижу, что меня обманули, что ты добрый человек», — и вытащила его из болота»[73].

Доверчивость героя еще одного анекдота роднит его с комическими глупцами средневековых фаблио и фацеций. Причем анекдот, герой которого восходит к традиционной комической маске глупца, становится историческим свидетельством, относящимся к определенной эпохе, так как описывает типичное для русской действительности явление — появление вместе с петровскими преобразованиями большого числа иностранцев. Герой анекдота, несмотря на свою анонимность, становится воплощением определенного типа иностранца, пытающегося на свой, европейский,

---

[72] Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 17. С. 53.

[73] Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 18. С. 126—127.

лад перевести реалии русской жизни, понять дух ее, русский характер:

«В прошлую холодную зиму приехал в Петербург один ученый <…>, увидев перед Дворцом и театром большие печи, где греются кучера, немедленно записал в журнале своем: «Холод здесь так велик, что жители посредством печей топят даже улицы и площади. Однако ж я не заметил, чтобы сии печи нагревали воздух, и мысль топить улицы кажется мне смешною»[74].

Под определение «исторический анекдот» попадают также «истинные происшествия», относящиеся как к прошлому, так и к современности, но выражающие дух времени. Эти анекдоты могут быть лишены какого бы то ни было комизма. Например, «Анекдотом из жизни великого Моцарта» называется трагическая история Черного Человека, по мнению автора, приведшая к гибели композитора. К анекдоту происшествию можно отнести историю, которая «подала, быть может, Шекспиру мысль сочинить трагедию Гамлета»[75]. В этом анекдоте рассказывается о женщине, признавшейся в отравлении мужа под влиянием спектакля, сюжет которого напомнил ей совершенное преступление.

В «Вестнике Европы» появляются русские исторические анекдоты в ответ на просьбу издателя, «чтобы нам сообщали всякие любопытные известия из разных мест России, анекдоты, патриотические мысли и замечания»[76]. В журнале Карамзина намечается некоторая тенденция обращения к русской истории. Печатаются свидетельства как об историческом прошлом России — «Русская старина» («Сообщаем публике анекдоты и разные известия о старой России, выбранные нами из чужестранцев»[77]), «Анекдоты о Петре 1» (1804. Ч. 16. № 16), так и о современности — «отечественные анекдоты, изображающие добродетели сограждан, старающихся человеколюбивыми поступками заслужить подражание современников»[78], которые обычно имеют форму письма к издателю — «Великодушное дело тверского дворянина» (1802.

---

[74] Вестник Европы. 1803. Ч. 9 № 12. С. 282.

[75] Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 19. С. 267.

[76] Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 23. С. 270

[77] Вестник Европы. 1803. Ч. 11. № 20. С. 251.

[78] Вестник Европы. 1804. Ч. 16. С. 48.

Ч. 9. № 12), «Скромное благодеяние» (1803. Ч. 9. № 11). Причем вторая группа анекдотов — рассказы о реальных событиях, были.

Интерес к историческим анекдотам, свойственный и «Вестнику Европы» карамзинского периода, отражает интерес Карамзина-литератора. Сентименталистская трактовка истории, по мнению Н.Д.Кочетковой, способствует тому, что «писатель отходит от прежнего принципа изображения прошлого. Хронологическая дистанция, разделяющая старину и нынешнее время, приобретает новый смысл: раньше старина нужна была для более полной характеристики «нашего просвещенного времени», старина представлялась областью для игры авторского воображения, теперь она интересует писателя, прежде всего сама по себе, как некая объективная данность. Теперь Карамзин стремится понять характер и значение этой «связи времен» прежде всего на материале отечественного прошлого. В «Вестнике Европы» отчетливо проявляется новая тенденция в творчестве Карамзина: предпочтение не мифа, а исторического факта»[79]. Знакомство с современной историей, прошлым происходило через анекдот. О.Б.Кафанова, рассматривая идейную, тематическую, жанровую направленность «Вестника Европы» 1802—1804 годов, объясняет пристрастие Н.М.Карамзина к историческим анекдотам желанием дать как можно более полную картину развития общества, столкнуть разные точки зрения на выдающихся людей с тем, чтобы «добиться более объективного представления»[80]. Модель исторического анекдота — передача опыта прошлого через актуализацию в настоящем, перевод на уровень доступный сознанию среднего современного человека информации, отдаленной временными рамками или масштабом личности, о которой идет речь, отвечает требованиям сентиментализма и начинает осмысляться как форма исторической памяти.

В «Вестнике Европы» 1802—1804 годов представлены те же жанровые разновидности анекдота, что и в «Московском журнале»: исторический — анекдот, так или иначе связанный с реалиями

---

[79] Кочеткова Н.Д. Формирование исторической концепции Карамзина — писателя и публициста // Проблемы историзма в русской литературе конца 18 — начала 19 вв. Л., 1981. С. 149.

[80] Кафанова О.Б. Переводы Н.М. Карамзина в «Вестнике Европы» // Проблемы метода и жанра. Томск. С. 109.

конкретной эпохи, определить которую можно даже при отсутствии знаков, символов времени, историко-биографический, доводящий до современников случай из жизни знаменитого человека или остроту, им сказанную, раскрывающие черту его характера ранее неизвестную. Эти две разновидности иногда определяются как исторический анекдот. Третья разновидность жанра — бытовой анекдота — как и в «Московском журнале», представлена более скромно. Исключение составляют анекдоты-любопытные происшествия, повествующие о чудаках и оригиналах, природа «безумств» которых не определяется временем — проявление глупости, скупости, рассеянности и так далее. Истории чудачеств в русскую журналистику традиционно поставляла английская действительность посредством английских журналов. Появление бытовых «английских» анекдотов — знак, свидетельствующий об одной из важнейших черт эпохи — русское общество открывало для себя мир, русские стали ощущать себя европейцами. В то же время «английскими» бытовые анекдоты можно назвать лишь условно как дань традиции и одновременно признание ведущего положения Англии в европейской политике начала XIX века и, следовательно, в бытовом сознании. Примером «английского» анекдота может служить рассказ, иллюстрирующий человеческую глупость — качество, не связанное ни с определенным временем, ни с конкретной национальностью:

«Один ньюкастельский аптекарь, взяв на себя лечение больного, прислал ему пузырек лекарства с надписью: «хорошенько потрясти перед употреблением». На другой день пошел он осведомиться о действии своей микстуры и увидел плачущего слугу. «Как, неужели ему стало хуже после принятия лекарства?» — «Как Вы приказали нам хорошенько его потрясти прежде принятия, так мы исполнили Ваше желание, и он, бедный, умер на руках наших»[81].

В «Вестнике Европы» Н.М.Карамзина окончательно определяются жанровые признаки комического анекдота, связанные с жанровой структурой. Во-первых, основу анекдота всегда составляет парадоксальное заострение, которое в композиционном плане приводит к резкому повороту после кульминации и перед

[81] Вестник Европы. 1804. Ч. 13. № 4. С. 59.

развязкой. Развязке предшествует пуант, смысловое ядро повествования, которое, неожиданно возникнув, сообщает уже известным событиям новый смысл, заставляет увидеть все в новом свете. Во-вторых, анекдот подразумевает ситуацию рассказывания, которая в журнале проявляется в точном сохранении всех деталей рассказа и указании на его источник.

Вторая особенность анекдота чрезвычайно продуктивна для «беллетризации» этого жанра. Структура анекдота в концентрированном виде содержит разные повествовательные средства: сказовое начало фиксирует речевую манеру повествователя, сам рассказ имеет диалогическую форму, причем акцент делается не столько на событии, сколько на речевой манере его воплощения. Иначе говоря, анекдот объединяет объективный и субъективный способ отражения действительности: событие, случай, чья роль максимально выражена в бытовом анекдоте, несет объективную информацию о мире, тогда как речь повествователя и монолог или диалог персонажей придают ей субъективность. Сказовая природа анекдота сближает этот жанр с ранней русской прозой XVIII века, представленной эпистолярием, романом-путешествием, романом-исповедью и автобиографией, передающими личностное, субъективное видение мира, характерное для дворянской салонной культуры. Именно на этой черте анекдота основано второе значение термина, распространенное в литературе начала XIX века — повесть, «истинное происшествие». Анекдот как определение небольшой повести, выросшей из реального события, присутствует уже в «Вестнике Европы» 1802—1804 годов, в котором печатаются «Анекдот» (1802. Ч. 6. № 24) и «Рыцарь нашего времени» Н.М.Карамзина, ориентированные на быль. К карамзинским произведениям примыкают повести Жанлис, Дюпре-Дюмениля, Авг.Лафонтена, не отличающиеся высокой художественной ценностью, но представляющие собой анекдот[82], близкий по смыслу «Анекдоту» Карамзина.

Об особенностях трансформации анекдота в более крупные формы можно судить скорее по переходным жанрам, далеким от

[82] Например, в повести мадам Жанлис «Линдана и Вальмир» (1802. Ч. 5. № 17, 18) рассказывается история влюбленных, которые дали обет не видеться три года с тем, чтобы потом соединиться, и оба нарушили его.

жанровой завершенности. Повесть «Странные люди» (1804. Ч. 4, № 3), перевод из французского журнала, интересна типичностью интерпретации анекдота. Повесть написана в форме записок, передающих дорожные впечатления автора-повествователя. Повествование включает в себя ряд анекдотов, объединенных не столько фигурой героя, сколько темой: все они рассказывают о «странности» англичан. История жизни спутника повествователя, лорда Эллиса, построена как анекдотический эпос. «В двадцать лет от роду он был ранен купидоновою стрелою, но, огорченный любовницею, вспомнил смерть Сенеки и решился умереть подобно сему римлянину: велел приготовить ванну, разделся, позвал лекаря, заставил его читать известный катонов монолог, запер дверь, погрузился в воду и потребовал от своего чтеца, чтобы он отворил ему жилы. Хирург <…> отказался. Молодой Эллис бросается из ванны, берет пистолет и грозится застрелить упрямца <…>. Сей, видя, что одному из двух необходимо отправиться на тот свет, рассудил лучше отпустить туда нетерпеливого <…>, вынул ланцет и пустил ему кровь. Отчаянный любовник скоро лишился памяти, тогда лекарь перевязал жилы и позвал людей. Пришед в себя, Эллис отменил жестокое свое намерение. С того времени любовь всегда казалась ему сумасшествием»[83]. То, что этот эпизод вырос из анекдота, подтверждается присутствием пуанта, «изюминки» — хирург обманывает своего пациента, сохраняя ему жизнь. Обман, плутовство — один из основных анекдотических мотивов. Повествование разворачивается центростремительно и завершается неожиданным финалом, противоречащим развитию сюжета, ожиданиям читателей. Роль острого слова выполняет обобщающий афоризм: «С этого времени любовь всегда казалась ему сумасшествием, он следует правилу Аристиппову: наслаждаться женщинами, не принадлежа им». При включении анекдота меняется время повествования, на первый план выходит драматическое время, которое выражается в обилии глаголов действия, создающих ощущение сиюминутности происходящего. Далее следует ряд менее развернутых анекдотов, иллюстрирующих приверженность лорда Эллиса другой страсти — игре, которую тот преодолевает «после одного случая, когда один

[83] Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 18. С. 126—127.

добрый отец семейства, проиграв ему все имение, утопился в Темзе»[84]. Лорд Эллис возвратил деньги несчастной вдове, обещал не играть и сдержал слово. «Странности» героя продолжает рассказ о тяжбе между лордом Эллисом и одним дворянином, который должен был продать имение. Лорд Эллис послал ему деньги. Только через десять лет дворянин узнал, кто был его благодетель, до того времени «он всегда злословил и не кланялся ему».

Анекдотичность ситуаций этих эпизодов биографии героя заключается в несовпадении того, что есть, с тем, что должно быть. Благодаря «чудачествам» Эллиса возникает парадоксальное разрешение ситуации, и истории приобретают черты любопытных случаев, раскрывающих характер героя. Отсутствуют детали, которые могли бы отвлечь внимание от главной цели рассказов, поэтому в них фигурируют «один добрый отец семейства», «некий дворянин», «хирург», а единственным персонажем, характер которого относительно развернут, является лорд Эллис.

Тему странностей англичан продолжает описание леди Эллис, чье поведение также отличается парадоксальностью. Она расстается с мужем сразу же после рождения наследника, устраивает брак своего любовника, нарушившего обещание жениться на обманутой девушке. Узнав о болезни мужа, она спешит к нему, спасает его от оспы, чуть не умирает сама, проявляя верность и преданность долгу. В результате создается картина типичности странного поведения англичан. Парадоксальное мышление становится чертой английской нации.

Повествование имеет сложную временную структуру — в рассказе соединяются разные временные планы — сиюминутные впечатления (приезд в трактир, где жил «некий англичанин») и прошлое (эпизоды из жизни лорда и леди Эллис), воспоминания о «чудачествах» странного постояльца. Анекдоты, цель которых — живописать нравы, раскрыть характер, обрамляются авторским повествованием, авторским настоящим временем, возникающим как следствие ситуации рассказывания. Начинается повествование безлично: «Приорство Шамуни составляет большое село…»[85], заканчивается — прямым упоминанием о фигуре путешественника,

[84] Вестник Европы. 1804. Ч. 4. № 13. С. 7—8.
[85] Вестник Европы. 1804. Ч. 4. № 13. С. 9.

которая является авторской маской, по функциям близкой рассказчику анекдота, так как он удостоверяет реальность описываемого, соединяя прошлое рассказа и авторско-читательскую современность: «Не имею времени писать более: лошади стоят у ворот, бьют копытом землю и зовут путешественников»[86].

Записки состоят из разрозненных эпизодов — анекдотов. Дистанция между автором и героями неустойчива. Тематическая связь, авторская эмоциональная оценка, развитие, хотя и размытое, сюжета говорят о том, что это не просто случайный набор анекдотов. В то же время повествование далеко от новеллы, рассказа, так как не разработан сюжет, не прописан автор-повествователь и недостаточно четко определены отношения автора с миром его героев. Анекдот еще не воспринимается как основа повествования, ограничиваясь включением анекдотов, цель которых — иллюстрация тех или иных черт героев, в данном случае «странности» англичан.

Дальнейшее развитие этой тенденции связано с новым отношением к анекдоту-происшествию как к факту реальной действительности. Это обусловлено как особенностями исторического развития России этого периода, так и влиянием на выбор тем профессора истории М.Т.Каченовского, сменившего в 1811 году на посту редактора «Вестника Европы» В.А.Жуковского.

Интерес к анекдоту как к факту окружающей действительности, своеобразному жизненному документу, появился еще до 1812 года, в период редакторства М.Т.Каченовского (1805—1807), В.А.Жуковского (1808—1810). В статье «Письмо из уезда к издателю» (1808. Ч. 37. № 1) Жуковский определяет обязанности журналиста и место политики — «под маской занимательного и приятного скрывать полезное и наставительное», так как «политика в такой земле, где общее мнение покорно деятельной власти правительства, не может иметь особенной привлекательности для умов беззаботных и миролюбивых: она питает одно любопытство»[87]. Анекдоты становятся единственным источником политической информации, сведений об исторических деятелях современности, в особенности после 1809 года, когда цензурный

[86] Вестник Европы. 1804. Ч. 4. № 13. С. 13.
[87] Вестник Европы. 1808. Ч. 37. № 1. С. 38.

комитет получил категорическое предписание «не одобрять и не принимать к печати никаких артикулов, содержащих известия и рассуждения политические»[88]. Следовательно, вырастает интерес к анекдотической стороне истории и политики. Появляются целые подборки анекдотов, рассказывающие о конкретной личности — «Анекдоты из жизни Вильгельма I, короля прусского» (1805. Ч. 19. № 3), «Письма кн. Суворова и анекдоты из жизни, его касающиеся» (1809. Ч. 48. № 21), «Исторические известия о Железной маске» (1805. Ч. 21. № 11). Причем анекдот как документальное свидетельство времени начинает активно тесниться письмом: «Письма г-на Коцебу из Портичи», «Извлечение из письма, писанного в Париже 1 ноября прошлого года», «Отрывки из другого письма, писанного в Париже» (1805. Ч. 19. № 3), «Два письма принца де Линя к Екатерине II и к графу Сегюру из лагеря под Очаковым» (1809. Ч. 48. № 21). В равной степени интересом пользуются письма исторические, автор и адресат которых — известные исторические личности, и описывающие современную действительность. Литературное письмо — одна из разновидностей популярного в эпоху сентиментализма эпистолярного жанра — выполняет те же функции, что и исторический анекдот — удовлетворяет интерес читателей к частной, неофициальной стороне большой истории. Это открытие было сделано Н.М.Карамзиным в «Письмах русского путешественника».

Исторический анекдот и письмо — жанры переходные: это не собственно история, хотя объективно отражают исторические события, психологию человека определенного времени, и не литература при несомненной близости художественному повествованию, так как концентрируют в себе его основные принципы, среди которых — особый уровень историзма, временная организация и интегрирующая роль авторского сознания. Основное отличие литературного письма от литературного анекдота состоит в том, что письмо предлагает субъективный тип отражения авторской действительности — через сознание отдельного человека, тогда как анекдот — объективный. И письмо, и анекдот под маской занимательного и любопытного скрывают «полезное и наставительное».

[88] Гиппиус В.В. «Вестник Европы» 1802—1830 гг. // Ученые записки ЛГУ. 1939. № 46. С. 209.

В «Вестнике Европы» В.А.Жуковского появляется новая тема — жизнь народа, прежде всего крестьян. Обращение к крестьянской теме обусловлено рядом причин, как социально-исторических, так и литературных. Идеология Просвещения, Великая Французская революция пробудили интерес к жизни третьего сословия (в русском обществе за неимением буржуазии эту роль стало выполнять крестьянство). Сентиментализм ввел в литературу демократического героя. Произошло характерное для литературы конца XVIII — начала XIX века явление — интерес к реальной жизни был предопределен законами литературного развития — жизнь крестьян сначала была открыта эстетически. Литературное освоение темы началось еще в творчестве Д.И.Фонвизина и А.Радищева, которые рациональным путем доказали ненормальность, противоестественность рабства, сентименталисты же открыли внесословное равенство людей в сфере чувств и вызвали интерес к реальной жизни крестьян, пока сохраняя позицию стороннего наблюдателя. Во многом постижение действительности происходило через анекдот в конце 1810-х — 20-е годы, когда анекдот стал ориентироваться на русскую жизнь и «помимо исторических и военных возникли гражданские анекдоты, отражавшие черты поведения гражданских лиц, причем среди них было немало таких, которые содержали примеры поведения «малых» людей — крестьян»[89]. Начало процесса демократизации анекдота, о котором пишет А.В.Лужановский, относится к концу 1800-х годов и во многом было определено позицией редактора «Вестника Европы». Жуковский продолжил карамзинскую идею всесословного образования. Этому он посвятил две статьи — «О новой книге «Училище бедных, сочинение г-жи Ле Пренс де Бомон», носящую теоретический характер, и беллетризованный анекдот «Печальное происшествие». В этой повести-анекдоте рассказывается «истинная» история крестьянской девушки Лизы, воспитанной в барском доме и полюбившей дворянина, но происками интригана-соблазнителя отданной в его полную власть. Анекдотическая основа должна подчеркнуть достоверность происходящего. Коллизия, которая стала излюбленной

[89] Лужановский А.В. От анекдота к новелле // Факт и художественный образ. Иваново, 1989. С. 6.

темой антикрепостнических произведений («Дмитрий Калинин» В.Г.Белинского), как положено анекдоту, приводит к определенным выводам, не выраженным словесно, но подразумевающимся самим рассказом — не нужно давать понятие о свободе людям, этой свободой не обладающим. Анекдот не проникает в повествовательную ткань произведения, не выходит за рамки факта, взятого из жизни.

Тот же интерес к анекдоту как к факту объясняет появление в «Вестнике Европы» за 1809 год в разделе «Смесь» под именем анекдота «случая», сообщенного Г.Грамматиным, который «многим известен в Костромской губернии»:

«Верстах в четырех от Кинешмы, уездного города Костромской губернии, и теперь еще живет в своей деревне крестьянин Клим Михайлов. В 1802 году случился рекрутский набор. У Клима был сын и приемыш, бедный сирота, в ребячестве взятый им на воспитание: оба годные для царской службы. Сильные всегда и везде утесняют бессильных. Согласно с сею прекрасною истиною, крестьянский мир присудил без жребия и без всякой вины отдать в солдаты Климова приемыша. По произнесении сего приговора, которому примеров довольно случается в общежитии и по обычаю, который водится во всех государевых и господних волостях, тотчас его сковали. «Православные! — сказал Клим народу. — Вы напрасно сковали моего приемыша, бежать ему не от чего. В солдаты везу я родного сына <…>. Бог и честные люди осудят меня, если я покину бедного сироту. Как будто я вскормил его и вспоил для того, чтобы при случае заменить им сына!» Мужики ахнули от удивления. Почтительный сын не противился. Клим наградил его отцовским благословением, которое у простолюдинов высоко почитается, и пятьюдесятью рублями, без сомнения в поте лица нажитыми, и, наказав служить Государю верою и правдою, сам отдал его в солдаты»[90].

В центре анекдота — жизненный факт, действующие лица истории — конкретные люди, время и место действия оговорены. Анекдотом этот случай делает парадоксальное поведение героя, который выступает против устоявшихся законов, выраженных в истине, что «сильные всегда и везде утесняют бессильных».

---

[90] Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 21. С. 74—75.

История сохраняет анекдотическую композицию — центростремительное развитие сюжета, завершающееся пуантом (решение крестьянина, противоречащее общему мнению) и неожиданной развязкой (в рекруты отец отдал собственного сына). Анекдот сохраняет особенности мышления, речи рассказчика, которому принадлежат моральные сентенции. Точная передача деталей, речи крестьянина создает иллюзию пересказа эпизода очевидцем или со слов очевидца.

Новое качество этого анекдота — способность высветить характер через ситуацию, через поступок. Анекдот соединяет и частное, исключительное (Клим Михайлов идет против сложившихся негласных традиций), и типичное (указание на то, что герой еще жив, твердая уверенность крестьянина, что честные люди его осудят, если он поступит не в согласии со своей совестью). Анекдот-происшествие становится способом создания национального характера.

Внимание к анекдоту как к отражению окружающей действительности, современной истории, сохраняется и в более поздний период, но сам анекдот меняется. Во многом это связано с позицией редактора. С 1810 года М.Т.Каченовский становится сначала соредактором журнала, а с 1811 года единоличным редактором вплоть до 1830 года (за исключением 1814 года, когда по болезни Каченовского редактором был беллетрист В.В.Измайлов). Каченовский устанавливает новую программу журнала. Вместо первоначальных двух разделов, теперь их четыре: 1) «Словесность», 2) «Наука и искусство», 3) «Критика», 4) «Смесь. Обозрение происшествий». С 1811 года второму разделу было присвоено более распространенное название: «Изящные искусства, науки и литература», а первому с 1810 года возвращено его старое название «Политика». Меняется и положение анекдота. Раздел «Смесь» в журнальном выпуске 1817 года (1817. Ч. 96. № 21) расшифровывается как «Мысли, характеры и портреты». Место исторического анекдота и письма занимают «мысли», выписки из произведений, высказывания, близкие письму субъективной природой отражения действительности. Анекдот же перемещается в раздел «Изящные искусства, наука и литература», в котором печатается «Нечто о памяти», тематическая подборка анекдотов из жизни знаменитых людей — Паскаля, Корнеля, Расина, папы

Климента IV, — доказывающая удивительные свойства их памяти. Продолжают эту тему «примеры забвения» (1813. Ч. 72. № 21), «Черты для будущего изображения Наполеона» (1815. Ч. 79. № 2). Резко уменьшилось количество исторических писем, известия о современной политике переместились в раздел «Смесь». В.В.Гиппиус объясняет это тем, что «политика под тем или другим названием не могла играть той роли, которую играла до наполеоновских войн, и на деле сводилась к выпискам из иностранных газет»[91]. Уменьшение присутствия анекдота в «Смеси» можно проследить даже по объявлениям, анонсирующим выход журнала на следующий год. В объявлении о выходе «Вестника Европы» на 1815 год М.Т.Каченовский так определил жанровую природу этого раздела: «Любопытные анекдоты, остроумные изречения и прочие мелкие сочинения. Московские записки, внутренние и заграничные известия о политических и других происшествиях, разные замечания». Возможно, это связано с тем, что анекдот переживал процесс беллетризации — перерастания в жанр, который в 1820-х годах Н.Греч определил как «самые краткие повести, или анекдоты»[92]. Комический анекдот почти совсем исчезает со страниц журнала, уступая место анекдоту-происшествию, отвечающему требованиям времени — формированию художественного повествования с ярко выраженным документальным началом.

История, напечатанная в разделе «Смесь» «Вестника Европы» за 1815 год под названием «Истинное происшествие» представляет собой переходный жанр. Трудно определить степень достоверности событий, несмотря на точное указание места, времени описываемых событий, присутствие рассказчика, который удостоверяет и комментирует события, а, значит, однозначно отнести этот отрывок либо к анекдоту-происшествию, факту действительности, либо к художественному повествованию с ярко выраженными чертами романного типа повествования нельзя. Неизвестный в начале повествования сообщает точные приметы времени и места действия: «Во Фрауштате, где была главная квартира корпуса, случился анекдот любопытный и плачевный. Один

---

[91] Гиппиус В.В. «Вестник Европы» 1802—1830 гг. ... С. 211.
[92] Греч Н. Учебная книга русской словесности… С. 386.

молодой человек лет девятнадцати, Д***, служивший подпоручиком в К*** ополчении и бывший в должности адъютанта при дежурном генерале NN, сделал сам о себе представление к награждению»[93], подделав при этом документы. Когда раскрылся обман, молодой человек был вынужден бежать и через девять дней, в течение которых он «обдумывал ужасное намерение лишить себя жизни», 13 мая 1814 года в одиннадцать часов вечера он застрелился близ одного пруда в Фрауштате. Рассказчик предлагает вниманию читателей обширный дневник героя, который «как дополнение к истории слабостей и заблуждений человеческого рода», откроет причину самоубийства: «читая их, человек чувствительный прольет горькие слезы сожаления, ученый удивится обширным по возрасту его сведениям, христианин возшлет о нем сердечный вдох к престолу небесной Благодати»[94]. Далее следуют на двенадцати страницах «отрывки из журнала его и последнее завещание».

Фабула истории не совпадает с сюжетом. Фабула носит вполне анекдотический характер, если под этим определением понимать «истинное любопытное происшествие», как и называет свою историю рассказчик. Но два существенных обстоятельства не позволяют отнести это произведение к анекдотам, выделяют из круга жанров, традиционно попадающих в «Смесь». Во-первых, фигура автора-повествователя, создающая дистанцию между рассказчиком и событийным планом, придает расширительную субъективную трактовку событиям, характеру героя, в котором рассказчик пытается увидеть типичные черты времени. Во-вторых, сюжетное построение, которое включает в себя обширный дневник, дающий представление о мыслях, чувствах, внутреннем мире героя, вводящий в повествование его голос.

Автор-повествователь, или, точнее в данном случае, рассказчик, проявляет удивительную осведомленность, сообщая о том, чему свидетелем он не мог быть, передавая чувства и мысли героя. «Девять дней бродил он, обдумывая ужасное намерение лишить себя жизни, наконец, тоска и отчаяние совершенно им овладели, и он застрелился близ пруда, куда пришел, вероятно, чтоб

[93] Вестник Европы. 1815. Ч. 81. № 11. С. 313—314.
[94] Там же. С. 315.

в последний раз взглянуть на дом, где жила любезная его сердцу <…>». Рассказчик сообщает подробности событий, будто присутствовал при их свершении: «Ему поручено было <…> запечатать пакет с представлением о награждении. Д***, не нашед в нем себя, написал сам о себе представление <…>. Вскоре после того на вопрос одного приятеля: представлен ли он к награждению, Д*** отвечал: «Нет!» — и залился слезами. Раскаяние и страх уже его терзали»[95].

В сносках к записям Д*** рассказчика комментирует их, сообщая о том, что на трубке, завещанной Д*** другу и купленной незадолго до трагедии было написано слово «смерть», или, что проступок молодого человека, «готового отдать себя в руки палача», не заслуживал такого серьезного наказания: «Неопытность, угрозы и отчаяние свершили его погибель. Преступление его было такого рода, что он никак не тог быть отдан в руки палача. Вероятно даже, что по молодости лет и в уважении поведения <…>, положенное самим законом наказание было бы смягчено»[96]. Он же сообщает о том, что «Д*** был погребен под мрачной сосной на общем кладбище в Фрауштате»[97].

Фигура рассказчика балансирует между позицией простого свидетеля, пересказывающего события, произошедшие на его глазах, скорее всего с его другом или сослуживцем, и автором-создателем всей истории, желающим спрятаться под маской случайного свидетеля, постороннего. Именно рассказчик наталкивает читателя на мысль, что причина событий — не трагическая случайность, а рок, закономерный финал жизни незаурядного, судя по дневниковым записям, человека. Обычная история подается как романтическое повествование о судьбе исключительного личности в мире, лишенном гармонии: причины, по мнению рассказчика, предопределившие трагедию — «неуправляемые рассудком страсти, следствие молодости <…>, и, может быть, чтение книг без всякого разбора»[98].

---

[95] Вестник Европы. 1815. С. 313—314.
[96] Там же. С. 319.
[97] Там же. С. 326.
[98] Там же. С. 315.

Романтическими настроениями проникнут и дневник Д***. За описанием чувств героя, его мыслей о жизни, о счастье возникает идея трагической предопределенности человеческой жизни, обреченности человека на страдание, положить конец которому может только смерть: «Мир превратился в хаос», «жизнь наша — сон, мечта, а пробуждение — смерть», — сказал Катон! Не мыслил ли ты, что жизнь наша есть минута пробуждения от сна?»[99]. Жизненная философия героя близка популярному в то время романтизму. Самоубийство, любовь как единственное пристанище человека на земле, трактовка жизни и смерти, романтическая патетика, ранние потери (смерть родителей в детстве), настроившие героя на трагическое восприятие мира — типичные мотивы романтизма. В то же время за литературными штампами проглядывает попытка передать индивидуальную психологию. Мысли героя путаются, он постепенно приходит к более глубокому пониманию смерти, спускаясь с вершин философии к бытовым деталям, хотя и не может выйти за рамки романтически приподнятого риторического тона.

Некоторые черты повествования сближают «Истинное происшествие» с романом:

1) существование разных точек зрения — рассказчик — внешняя сторона событий, обобщение, герой — посредством дневника — внутренняя;

2) сопряжение разных временных планов — прошлого (детство), настоящего (дневник), будущего — ретроспективный взгляд рассказчика. Рассказчик — связующее звено между повествованием и жизнью;

3) присутствие в концентрированном виде драматических эпизодов — сцена подлога, ночлег у «доброго пруссака», который за талер, подаренный его дочери, дружелюбно отнесся к Д***, девятидневная подготовка к смерти (дневниковые записи).

Следовательно, анекдот воспринимается как событие, способное раскрыть характер героя, выделить в конкретном единичном случае черты, свойственные многим людям, типичные для определенной эпохи. Но «Истинное происшествие» не выходит за рамки развернутого анекдота, так как конкретное событие не становится

---

[99] Вестник Европы. 1815. С. 318, 316.

фактом реальной действительности, а произведение является психологическим этюдом, быстрой зарисовкой, анекдотом — повествованием о необыкновенном происшествии.

Отрывок из воспоминаний П.Свиньина «Кот, медведь и собака на флоте», напечатанный в № 3 журнала за 1819 год, также представляет собой переходный жанр. Но если «Истинное происшествие» тяготеет к романному типу повествования, то отрывок близок рассказу.

Мемуарный природа отрывка объясняет тип повествования от первого лица. Характер отрывка — три анекдота, соединенные тематически — проявляется уже в названии — это истории необычного поведения животных на кораблях: рассказ о кошке, которая умела подражать своему хозяину, «горькому пьянице»; история медведя, который, желая полакомиться медом, слизывал пролившийся из банки мед с лица боцмана, чем вызвал страшный переполох; героиня третьего анекдота, собака, подчинялась воинскому уставу: после вечерних склянок вместе с матросами доставала свою подстилку, а утром убирала ее на положенное место.

Анекдотическая природа рассказов подчеркивается не только комизмом описываемых ситуаций, но и достоверностью происходящего, которая подтверждается ссылками на лицо, рассказавшее анекдот, обычно это свидетель или участник событий: «Дмитрий Николаевич Синявин рассказывал, что у него на корабле в Черном море была чудесная кошка»; «Я слышал также от г-на Берга презабавное происшествие, случившееся у них на корабле во время плавания эскадры из Архангельска»[100]. Повествование построено по драматургическому принципу, о чем свидетельствует присутствие диалогов (второй анекдот) и настоящее время глаголов. Акцент переносится с содержания анекдота на процесс рассказывания. Повествуя о событиях, рассказчик подробно останавливается на мелких деталях, передает свои чувства, впечатления, дает краткие характеристики действующим лицам, описывает их, обращается к предыстории событий, объясняя появление медвежонка на корабле.

«В полночь, — говорил он <г-н Берг>, — я ложился уже в койку, как встревожен был большим гвалтом на корабле, надеваю

[100] Вестник Европы. 1819. Ч. 103. № 3. С. 238.

кое-как капот и спешу на шканцы <…> спущаюсь в нижнюю палубу и вижу у боцманской каюты несколько дрожащих матросов с бледными лицами, а в каюте слышу дикий рев и оханье. Скажу признательно, — говорил Берг, — что я сам невольно содрогнулся и не знал, на что подумать. Но, приободрившись, взглядываю в каюту и вижу страшное животное, косматое, черное, которое, как мне показалось в ту минуту, терзало старика-боцмана; к счастью, тогда же пришла мне удачная мысль, что то должен быть медвежонок с флагманского корабля, весьма смирное, тихое и ручное животное <…>. Я кличу его по имени: «Мишка!» — и он оглядывается <…>, трагическое происшествие кончилось большим смехом»[101].

Вторая часть этой истории представляет собой объяснение всего происходящего — как Мишка случайно попал на корабль, почувствовал запах меда и, не удержавшись, полез в «бурачок» над кроватью боцмана. Автор сообщает следствия этого происшествия, то есть выходит за рамки анекдота — «Бедный боцман так был перепуган, что лишился памяти и долго был болен <…>. Проказник Мишка не сошел с бедного боцмана, пока не вылизал все лицо чисто начисто, не причиняя ему впрочем никакого вреда». Рассказчик, пытаясь помочь читателю зрительно представить картину, подробно описывает место действия, выстраивает мизансцену: «боцман, пробудившись, начал ворочаться и кричать: «Караул!», Мишка стал ужасно ворчать и придерживать его к койке. На крик боцмана вошел с фонарем караульный матрос, но, увидя страшное чудовище, с испугу бросил фонарь и закричал: «Черт!» Выскочило несколько матросов из коек, но всякий из них, взглянув, делался полумертвым»[102].

Рассказчик сохраняет особенности речи боцмана, точно передавая его слова. «Этакой страсти», — уверял добрый, заслуженный старик, — я еще отродясь не видывал, хотя вытерпел тридцать бурь и несколько сражений». Вряд ли этот прием можно назвать речевой характеристикой, но в результате создается образ боцмана — простого, доброго человека, настоящего морского волка, способного прихвастнуть.

---

[101] Вестник Европы. 1819. Ч. 103. № 3. С. 239—240.
[102] Там же. С. 240—241.

Отрывок имеет четкую композицию: завязку — «В полночь <…> я ложился уже в койку, как встревожен был большим гвалтом на корабле», развитие действия — попытка разгадать загадку этого переполоха, нагнетание напряжения, которое разрешается кульминацией — узнаванием в чудовище, терзающем голову боцмана, медвежонка — и развязкой — объяснением всех событий. Завершается рассказ авторским выводом: «Можно ли было вообразить старику, что на корабль явится медведь? Как не принять его впросонках за нечистого духа?»

С жанром рассказа этот отрывок роднит, кроме времени глаголов, ситуация рассказывания. Рассказ в рассказе был обязательной принадлежностью жанра рассказа, формирующегося в 20-х годах XIX века на основе анекдота-происшествия. Но этот отрывок все же остается анекдотом, потому что смысл повествования сводится не к созданию характеров, не к анализу актуальных проблем современности, а к занимательному случаю. Повествование не выходит за рамки любопытного происшествия.

Само появление произведений, в основе которых анекдотическая ситуация, но по типу повествования тяготеющих к более крупным прозаическим жанрам — новелле, рассказу, роману, — указывает на начало жанровой трансформации анекдота, связанной с раскрытием повествовательных возможностей. В «Вестнике Европы» начинается процесс осмысления анекдота как факта русской истории. Это явление сопровождается перенесением внимания с субъективного принципа повествования (сфера рассказчика) на объективное содержание анекдота (случай, событие), что отвечает романтической эстетике.

Меняется уровень историзма: историко-биографические анекдоты перестают быть характеристикой одного человека, индивидуальности, и начинают выражать при всей исключительности события типические черты времени. Бытовой анекдот восстанавливается в равных правах с историческим, потому что интерес вызывает событийная сторона рассказа, случай, происшествие, которое рассматривается как факт реальной действительности.

Историко-биографический анекдот демонстрирует психологию отдельной личности и одновременно особенности национального характера, подчеркивает неординарность личности, чрезвычайность ситуации и передает внутренний мир человека и

своеобразие нравов определенной эпохи. Историко-биографический анекдот, обретая новые функции, из жанра сентименталистской литературы становится принадлежностью литературы романтической.

Жанрово-стилевое движение анекдота в «Вестнике Европы» определяется эстетическими исканиями русской литературы первой трети XIX в. На смену рассказам о мудрости и справедливости просвещенных монархов, приходят анекдоты эпохи сентиментализма, стремящиеся увидеть и показать эмоциональное начало (общечеловеческое) в великих людях, и романтические анекдоты, начинающие осмыслять историческую личность в контексте истории и дифференцировать уровни сознания (герой-рассказчик).

Внимание к фактической, событийной стороне, характерное для романтических анекдотов, приводит к появлению переходных жанров, в которых анекдот становится сюжетным ядром, но полного перерастания анекдота в новеллу, рассказ или повесть не происходит. Анекдот превращается в своеобразные жанровые заготовки для этих разновидностей прозы, становление которых совпадает с реализацией повествовательных потенций анекдота и произойдет в более поздний период развития русской литературы.

## 2.3. Литературный исторический анекдот на страницах журнала «Московский телеграф»

Особое место в русской журналистике первой трети XIX века занимает «Московский телеграф». Он представляет собой совершенно новый тип журнала, который отразил общественные изменения не только на уровне обсуждаемых идей, но и в структуре издания, роли редактора, ином отношении к действительности. На смену литературному журналу, представляющему собой монолог редактора, отражение его литературных и политических интересов, приходит журнал комбинированный, или энциклопедический.

Прежде всего, значительно расширился круг интересов журнала. В «Предположении об издании с будущего 1825 года нового повременного сочинения под названием «Московский телеграф»

Н.Полевой так определил задачи издания: «…сообщение отечественной публике статей, касающихся до нашей истории, географии, статистики и словесности, <…> сообщение также всего, что любопытного найдется в лучших иностранных журналах и новейших сочинениях или что неизвестно еще на нашем языке касательно наук, искусств, художеств вообще и словесности древних и новых народов»[103]. В центре внимания нового журнала оказываются все сферы человеческой деятельности, события прошлого и настоящего. Использование в названии журнала слова «телеграф» должно было указывать на злободневность издания и скорость в передаче всех новостей. Новаторской была и позиция издателя. По словам Е.С.Ухалова, «Московский телеграф» убил любительскую, альманашную журналистику, стал родоначальником профессиональной коммерческой журналистики[104]. Талант Н.Полевого проявился в том, что он точно уловил требования современности — интерес к событиям реальной жизни. В «Московском телеграфе» нет следа редакторского произвола, сентименталистской тенденции выделения определенной стороны жизни — «жизни сердца». Редактор, не отказываясь от личных симпатий и антипатий, создает журнал, ставший ареной для борьбы различных мнений, точек зрения на проблемы современной действительности. Задача Н.Полевого — максимально точно отразить все многообразие проявлений жизни, полифонию взглядов на разные общественные проблемы.

Идея всеохватности проявлений действительности лежит в самой структуре журнала. Несмотря на декларирование традиционного деления материалов на разделы: 1) «Наука и искусство», 2) «Словесность», 3) «Библиография и критика», 4) «Известия и Смесь», — каждый из них по сути своей попадает под определение «Смеси», потому что представляет собой мозаическое, условно объединенное темой сочетание разных позиций, точек зрения, создающее целостную картину.

Каждый из разделов близок романтическому фрагменту-универсуму и равновелик другим разделам и рубрикам. Отдел

---

[103] Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1. С. 259.

[104] См.: Ухалов Е.С. История русской журналистики XIX века. Журналистика 1800—1840-х гг. М., 1968.

«Наука и искусство» занимает центральное место по обилию и разнообразию статей, посвященных истории, географии, археологии, статистике, естественным и точным наукам, философии, эстетике, политэкономии, языкознанию и прочим. «Словесность» должна была объединять «новейшие произведения русских и иностранных писателей во всех родах прозы, отрывки из древних и классических писателей, а так же переводы с арабского, китайского, английского и итальянского»[105]. Раздел «Библиография и критика» должен был сообщать известия «о книгах, в России выходящих, известия о новых иностранных книгах вообще» и разбор «примечательных произведений словесности французской, немецкой, английской и итальянской». «Известия и Смесь», пожалуй, являются самым примечательным разделом журнала. В нем помещены «собрания небольших статей, как то: известия иностранные не политические, известия отечественные; анекдоты, жизнеописания славных или замечательных современников; новые произведения художеств, <…> новые открытия и изобретения; московские события; <…> известия коммерческие, мелкие прозаические сочинения, как то: мысли, притчи, нравоучительные изречения и проч.»[106]. Кроме того, выходили два приложения — «Новый живописец общества и литературы» (1829—1831) и «Камер-обскура книг и людей» (1832).

Сам Н.Полевой в первой книжке журнала писал: «Журналиста не должно печалить разнообразие вкусов. Для изображения совершенного журнала вообразите зеркало, в котором отражается весь мир нравственный, политический и физический»[107].

Таким образом, «Московский телеграф» развивался в одном направлении с русской литературой 1820—30-х годов, сделавшей в этот период важный шаг, по мнению И.Киреевского, заключающийся в «заметном ее сближении с жизнью. Она уже перестала быть предметом и занятий, и наслаждений, отдельных от действительной нашей жизни»[108].

---

[105] Цит. по: Очерки по истории русской журналистики и критики… С. 262.

[106] Там же. С. 263.

[107] Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 1. С. 5.

[108] Киреевский И. Обозрение русской словесности 1830 г. // Денница. 1831. С. 259—260.

Понимание литературы как «выражения общества»[109] отразилось в частности на жанре анекдота. Литературный анекдот в «Московском телеграфе» довольно ощутимо отличается от «Московского журнала» и даже «Вестника Европы». Прежде всего, он теряет ведущее положение в журнале и переходит на периферию издания. Но в этой относительной непопулярности анекдота просматривается осознание его новой качественной природы. «Московский телеграф», популяризирующий идею демократической литературы и борющийся с салонной аристократической культурой, отказывается от литературного анекдота как части этой культуры. Анекдот в «Московском журнале» теряет свою устную природу, то есть уменьшается роль рассказчика, не оговаривается ситуация рассказа, присутствие персонифицированного рассказчика перестает быть свидетельством достоверности. Иначе говоря, внимание читателей с субъективной точки зрения переносится на объективный уровень информации. Случай, событие, факт, составляющие сюжетную основу рассказа, делают анекдот способом познания окружающей действительности. Даже если сохраняется указание на рассказчика, имя которого должно вызвать особый интерес к повествованию, основное внимание читателей привлекает сюжет. Например, упоминая среди новинок иностранной литературы «Записки г-жи Жанлис», редактор замечает: «Мы постараемся сообщить нашим читателям несколько любопытных отрывков, а теперь перескажем одно из забавных описаний м-м Жанлис»[110]. Позиция редактора сводится к пересказыванию, и это тоже свидетельствует о новом отношении к анекдоту. Н.Полевой, вошедший в литературу «во время массового увлечения «самородками» и самоучками, охватившего дворянское общество после войны 1812 года»[111], внутренне чужд и даже враждебен салонной культуре. И хотя откровенная борьба с дворянским направлением в литературе начнется только в 1828 году, Полевой изначально далек от традиций салона. В частности его позиция проявляется в том, что роль редактора сводится к передаче анекдота, а не к созданию его.

---

[109] Там же. С. 260.

[110] Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 6. С. 124.

[111] Очерки по истории русской журналистики и критики… С. 259.

Анекдот, который выбирает из мемуаров мадам Жанлис редактор, представляет собой сжатый рассказ. Отсутствует оценка событий, смысл же рассказа сводится не к характеристике повествовательницы или ее героини, а к забавному происшествию: «Герцогиня Мазарини была несчастнейшая женщина в трех отношениях: красот, великолепия и праздников. Предположено было дать сельский праздник, залу убрали цветами и множеством огромных зеркал. Гости съехались, загремела музыка, начались танцы. К несчастью, в ближайшей комнате приготовлен был сельский дивертисмент. Несколько барашков вымыли, <…> танцовщицу одели пастушкою. По виду хозяйки заметили, что готовится что-нибудь новое — и в самом деле новое! Только что грянула музыка, бараны перепугались, заблеяли, бросились в залу — страшное смятение! Зеркала разбиты, гости бегут, хозяйка в отчаянии!»[112].

Указание имен исторически значимых — герцогини Мазарини и мадам Жанлис — сообщает бытовому анекдоту черты исторического, но не переводит в разряд историко-биографических.

Большая часть анекдотов, представленных в «Московском телеграфе» — бытовые. Именно эта жанровая разновидность строится на обыгрывании ситуации, случая, универсального по природе. Именно бытовой анекдот составляет основу подборок, печатающийся под заголовком «Анекдоты», «Анекдоты и Смесь», «Смесь. Анекдоты. Каламбуры» и появляющихся далеко не в каждом номере[113]. Под определение «анекдот» попадают комические происшествия или рассказы об остроумном высказывании. Обязательным атрибутом нового понимания анекдота становится центростремительное развитие сюжета, завершающееся развязкой, так называемым «пуантом», который неожиданно сообщает рассказу новый смысл, позволяет увидеть предмет рассказа в новом свете.

В номере 6 части 2 «Московского телеграфа» за 1825 год напечатан следующий анекдот: «Нежный родитель бранил своего

---

[112] Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 6. С. 124.

[113] Подборки анекдотов в «Московском телеграфе» встречаются гораздо реже, чем в «Московском журнале» и «Вестнике Европы»: Ч. 2. № 6; Ч. 4. № 14; Ч. 11. № 17; Ч. 34. № 15; Ч. 5. № 18 — «Анекдоты»; Ч. 6. № 24 — «Немецкие каламбуры».

сына и заключил увещания следующими словами: «После всего этого видишь ли ты, мой друг, что ты ничего не стоишь? Да, ты глупой породы: я тебе это говорю — я, твой отец. Ты ничего не знаешь, и то знаешь от меня»[114].

Этот комический бытовой анекдот имеет предельно краткую форму. Комический эффект возникает в результате гиперболизации, доведения до абсурда черты характера, в данном случае сыновней глупости. Пуантом является последний аргумент отца, переводящий разговор в иную плоскость, в гротеск.

Восприятие анекдота как части окружающей действительности подчеркивается и тем, что анекдоты появляются в разных рубриках. Причем в отличие от предшествующих журналов анекдот не должен подтверждать достоверно события, о которых идет речь. Более того, анекдот начинает подразумевать ситуацию исключительную, почти невозможную в реальной жизни, иногда искусственно смоделированную. Но именно эта исключительная яркость анекдота и сообщает ему характер факта, раскрывающего окружающую реальность. Не случайно в основе анекдота обычно лежит парадокс, реализующийся в гротеске, алогизме или буквальном развертывании метафоры. Требование внешней достоверности заменяется более глубокой внутренней связью анекдота с реальной жизнью, его породившей. Именно как факт бытовой анекдот появляется в «Московском телеграфе» под рубриками «Парижские вести», «Современные нравы», «Театральные известия». В подборке «События книжных лавок», например, наряду с сообщениями о выходе новых книг приводится анекдот, не позволяющий сомневаться в комичности и необычности данной истории: «Толстый покупатель приходит в книжную лавку и спрашивает сочинений Вольтера. Ему подают что есть. «Да это все старина: не написал ли он чего-нибудь новенького?» — говорит покупатель»[115]. Пуантом становится вопрос героя, разоблачающий его невежество.

Или в «Смеси» под рубрикой «Парижские вести» напечатан следующий анекдот: «Недавно в Париже один англичанин сгорел во время сна. Он имел привычку перед сном читать, лежа в постели. Видно, что в последний раз, когда он взял в руки книгу,

---

[114] Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 6. С. 102.
[115] Московский телеграф. 1825. Ч. 4. № 14. С. 304.

сон овладел им так быстро, что бедный англичанин не успел погасить свечи. Подле него нашли том «Записок» г-жи Жанлис»[116].

Трагическая история неожиданно создает комический эффект. Англичанин давно уже в русской литературе стал синонимом чудака, персонажем, типологически восходящим к фольклорному образу дурака, шута. Пуантом в данном случае является объяснение сонливости героя, приведшей его к гибели: в конце 1820-х годов сентименталистские мемуары мадам Жанлис не могли вызвать другой реакции, кроме сна. Анекдот, таким образом, становится свидетельством изменений, произошедших в литературе, в читательских вкусах.

В «Московском телеграфе» наметилось расхождение между анекдотом-происшествием и анекдотом острым словом. Анекдот-происшествие сохраняет установку на подлинность события и становится основой для развития пограничных жанров — фельетона и очерка, сочетающих документальность с художественной формой повествования. Сюжет фельетонов и очерков «Московского телеграфа» — «Приказных анекдотов», «Письма к корреспонденту «Живописца», «Сбора на бал» и других — восходит к анекдоту. Новаторством этих пограничных жанров стало открытие анекдота как отражения реальной жизни в специфических формах парадокса, гротеска. Проблемы русской государственной машины раскрываются через обращение к анекдотическим событиям, разворачивающимся в условном уездном городе, градоначальник которого по примеру больших городов решил проложить тротуары, когда стояла сухая погода. Тротуары оказались оклеены обоями, то есть в качестве материала для строительства тротуаров были использованы стены домов, которые приказал разобрать градоначальник[117].

Алогизм русской действительности проявляется и в «Приказных анекдотах», в которых происходит литературное освоение жизни демократических слоев населения. Герои первого «Приказного анекдота» имеют «говорящие» фамилия (Фалалеев, Низкопоклонин), герои второго — безымянны. Этим подчеркивается обобщенный характер ситуации. Сюжет второго рассказа сводится

[116] Московский телеграф. 1826. Ч. 9. № 19. С. 141.
[117] Московский телеграф. 1829. Ч. 29. № 18. С. 281—288.

к известному анекдоту, прославляющему плутовство. Два жулика решили обмануть хозяина лавки, сдававшего ее в аренду. Один жулик сыграл роль арендатора лавки, другой — человека, собирающегося ее арендовать. Первый собрался прекратить аренду, но просил сохранить за ним лавку до конца года. Хозяин, почувствовав выгоду, решил сдать лавку раньше срока второму «арендатору». Мошенники вместе пришли в лавку и утроили скандал. Хозяину ради спасения доброго имени пришлось заплатить откупное. В финале жулики по русскому обычаю празднуют победу в погребке.

Реалии русской жизни, которыми насыщен рассказ, переводят анекдот из разряда кочующих сюжетов в повествование о русской действительности. Хотя рассказ далек от социального подтекста, анекдоты интересны как попытка создания национального эпоса. По мнению А.В.Лужановского, «Приказные анекдоты» вскрывали анекдотизм русской жизни, знакомили читателя с ее действительностью. Они предшествуют в русской литературе некоторым сатирическим рассказам Н.С.Лескова, а в тематическом плане — и некоторым драмам А.Н.Островского»[118]. Анекдот, становясь главным источником информации о русской действительности, «прививал вкус к анализу конкретного факта. Но ему недоставало главного: он не научился рассматривать необычный факт как проявление нового в русской жизни»[119]. Следующий шаг в художественном освоении анекдота будет сделан в литературе А.С.Пушкиным, в творчестве которого анекдот станет не просто источником информации о своем времени, а воплощением духа эпохи.

Тенденция, определяющая развитие литературы 1820-х годов, — обращение к реальной жизни — отразилась и на исторической разновидности анекдота. Хотя историко-биографические и исторические анекдоты почти не попадают в подборки «Анекдотов», их роль в «Московском телеграфе» не менее важна. Если бытовой анекдот в виде комического происшествия уходит на периферию литературы с тем, чтобы через несколько лет вернуться в центр литературного процесса в качестве повести, рассказа или новеллы о современной жизни, то исторический анекдот прочно удерживает свои позиции. Исторический анекдот играет важную роль в 20—30-е годы, в

---

[118] Лужановский А.В. От анекдота к новелле // Факт и художественный образ. Иваново, 1989. С. 12.

[119] Там же. С. 12.

период формирования исторического мышления, поиска принципов художественного изображения исторического бытия.

Главная черта 20-х годов XIX столетия — поворот к истории — заметна во всех областях жизни. А.А.Бестужев, анализируя исторический роман Н.Полевого «Клятва при гробе господнем», писал: «Мы живем в веке историческом. <…> Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно: она проникает в нас всеми чувствами. <…> Вглядываетесь на вывеске — Кутузов манит вас в гостиницу, возбуждая вместе народную гордость и аппетит. Берете щепотку табаку — он куплен с молотка после Карла X. <…> Вонзаете вилку в сладкий пирог и — его имя Наполеон!»[120]. История, благодаря трудам сентименталистов, нисходит до быта, обыденной жизни. В то же время романтизм предопределяет новые требования к историческому повествованию. Исторический анекдот отвечает требованиям романтической эстетики. Романтическое укрупнение, характерное для анекдота, проявляется в том, что исключительное событие становится символом эпохи, высвечивает скрытые пружины истории. Исторический анекдот позволяет решить две основные проблемы романтической историографии — проблему народности и роли сильной личности в истории. В то же время анекдот несет и объективную информацию, заложенную в самом случае как факте, обусловленном особыми историческими причинами. Анекдот, таким образом, потенциально содержит зачатки реалистического изображения действительности. Именно этим объясняется внимание к историческому анекдоту, наблюдаемое в журналистике и литературе 1820—30-х годов.

«Московский телеграф» не мог оставаться в стороне от полемики, вызванной спорами об историческом прошлом, принципах его воплощения в литературе, и захватившей все журналы. Исторические анекдоты присутствуют в «Московском телеграфе» параллельно с отрывками из лекций Ф. Кузена «Философия истории» (1827. Ч. 14), «О великих людях» (1829. Ч. 25), «Истории герцогов Бургундских» Баранта (1825. № 10. 15). «Московский телеграф» тяготеет к теории Ф.Кузена, пытающегося соединить

[120] Бестужев А.А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 415—416.

внешние события — «эмпирию» — с «внешним миром» философии и установить тем самым закономерность исторического развития. Связующим звеном между мирами становится сильная личность. В опубликованной в 1829 году лекции «О великих людях» Кузен дает определение сильной личности: «Великие деятели — это избранные лица, в высокой степени выражающие дух своего народа». Великий человек является, когда ему должно явиться, и исчезает, когда ему нечего больше делать. Это «орудие судьбы, посланное для чего-то предопределенного и неизбежного»[121]. Но дух времени выражают не только знаменитые личности. Комментируя «Письма об истории Франции» Тьерри, Н.Полевой отмечает идею Тьерри о расширении предмета исторического исследования, осуждающего историю, «где весьма малое число избранных лиц занимает всю сцену», а «целая масса народа исчезает за плащами придворных»[122].

Таким образом, «Московский телеграф» интересуют вопросы соотношения мировой и отечественной истории, проблемы исторического развития, объективного и субъективного начал исторического процесса, полемика, связанная с определением роли сильной личности и понятием «духа народов». Именно этим объясняется присутствие в «Московском журнале» помимо статей историков, философов, этнографов анекдотов, мыслей, афоризмов и писем известных исторических деятелей. Особое внимание журнала привлекают Наполеон («Мысли и замечания Наполеона Бонапарте», 1826. Ч. 11. № 20; Ч. 12. № 16; «Известия о Тальме», 1826. Ч. 13. № 2; «История Наполеона и Великой армии в 1812 г.», 1825. Ч. 2. № 7); В.Скотт, Байрон (В.Скотт «Характер лорда Байрона». 1825. Ч. 1. № 1; Флетчер «Смерть лорда Байрона». 1825. Ч. 1. № 1; Ж.Ж.Кульман «Свидание с Байроном в Генуе». 1827. Ч. 13. № 3; «О похоронах Байрона». 1828. Ч. 23. № 20), среди деятелей национальной истории — Петр I, его сподвижники («Биографические известия о знатнейших вельможах двора императрицы Екатерины II. 1825. Ч. 6. № 23), Екатерина II («Письма императрицы Екатерины II к графу Гудовичу». 1826. Ч. 8. № 8), Ф.В.Ростопчин («Письма графа Ф.В.Ростопчина к графу А.В.Суворову-Рымникскому». 1826. Ч. 8. № 7).

[121] Московский телеграф. 1829. Ч. 25. № 3. С. 308—315.
[122] Московский телеграф. 1828. Ч. 19. № 2. С. 215.

Историко-биографический анекдот, сохраняя свои позиции в журнале, призван решать уже другие задачи. Если в «Московском журнале» и «Вестнике Европы» историко-биографический анекдот, приписывая общечеловеческие черты известным людям, боролся с догматизмом классицистического мышления, то в «Московском телеграфе» сохраняется природа подобных анекдотов — показать историческую личность как частного человека, домашним образом, но смысл рассказа сводится к передаче духа времени, особенностей своей эпохи. В 1820—30-х годах исторический анекдот интересен своей способностью в малой форме воплощать образное представление об определенной эпохе. В некрологе, извещающем о смерти известного французского актера Тальма, приводится анекдот, объясняющий новое понимание истории, сложившееся в веке романтическом: «Наполеон сам давал наставления Тальма. Однажды, ожидая прибытие во дворец министров, иностранных послов, Наполеон разбирал игру Тальма. «Например, теперь мы изъясняемся как в обыкновенном разговоре, а между тем работаем для истории. Будущий мой историк скажет, что Наполеон, когда весь двор ожидал его появления, занят был беседою со скоморохом <…> и давал еще наставления, как выразить свою роль. Вот что скажут обо мне, если захотят меня изобразить в истинном виде, а не всегда с бархатною мантией на плечах»[123].

«Московский телеграф» отражает этап в развитии исторического анекдота, когда он перестает интересовать как отдельный жанр, потому что утрачивает связь с салонной культурой, а, следовательно, лишается автора-рассказчика, свидетеля или участника событий, но привлекает интерес как факт истории и включается в историческое повествование.

В «Московском телеграфе» исторический анекдот возникает лишь как документ эпохи, как часть исторического повествования. Н.Полевой в статье «Биографические известия о знатных вельможах двора императрицы Екатерины II», перечисляя заслуги, должности государственных деятелей петровского времени и екатерининской эпохи, как характерную черту времени упоминает предания, случаи, связанные с именем того или иного героя. Полевой пытается создать образы частных людей. Например, важное

[123] Московский телеграф. 1827. Ч. 13. № 2. С. 60.

место в его статье занимает образ Петра I, в котором подчеркиваются «человеческие» черты, даже слабости: «Начав столпником, граф Федор Матвеевич Апраксин «был пожалован в 1707 году генерал-адмиралом и начальствовал над флотом. В 1717 году, встретив государя, возвращавшегося из Германии, Апраксин заплакал от радости. Петр обнял его и также прослезился»[124]. Следующий анекдот уже выходит за рамки сентиментализма и показывает Петра не столько как честного человека, сколько как справедливого монарха, государя-преобразователя. Общественные изменения, произошедшие в петровскую эпоху и не затронувшие глубинные пласты сознания — весь этот комплекс идей возникает в анекдоте из жизни П.А.Толстого, сподвижника Петра I.

«Петр Андреевич Толстой из незнатного рода возвысился на степень Первейших чинов государства. Он участвовал некогда в стрелецком бунте. Его послал Петр в Италию, когда там скрывался несчастный царевич Алексей. Характер Толстого <…> изображается в словах Петра Великого, когда однажды в веселой, дружеской беседе Петр снял с него парик и, посмотрев несколько времени, сказал, смеясь: «Голова, голова! Если бы ты не так умна была, давно бы надо отрубить тебя»[125].

К традиционному образу справедливого правителя присоединяются черты свойственные именно Петру и ставшие наиболее ярким воплощением его времени, — Петр ценил ум человека, его талант больше знатного происхождения, прощал ошибки, но был крут и скор на расправу, причем не только публичное оскорбление, но и физическое наказание. Переходность эпохи выразилась в смешении в сознании людей нового и старого, западного просвещения и восточного «варварства».

Историческая значимость анекдота определяет композицию повествования. «Жизнь Я.В.Брюса» составляет любопытный запас для искусного описателя, и Н.Полевой выстраивает биографию Брюса как ряд неразвернутых анекдотических ситуаций, которые характеризуют героя как представителя петровской эпохи. Я.В.Брюс, будучи прекрасно образованным человеком и иностранцем, не был принят ни народом, ни петровскими вельможами:

[124] Московский телеграф. 1825. Ч. 6. № 23. С. 47.
[125] Там же. С. 49.

«Видя его чуждым честолюбия, вельможи не понимали Брюса, а простой народ, глядя на машины, снаряды, лабораторию, черные книги фельдмаршала, <…> видя его с трубою в руках, устремившего взоры к небу или чертившего на доске странные фигуры, почитал его колдуном, волшебником. Множество предания об этом дошло до нас. Говорят, что Брюс сделал куклу, которая ходила, говорила, и только недоставало в ней души, что Брюс хотел оживить мертвеца и проч. Вот такие черты любопытны для историка и показывают характер времени»[126].

История жизни Брюса, век, в котором он жил, — все это в концентрированном виде уместилось в несколько анекдотических ситуаций, которые раскрывают глубинные противоречия русской действительности, — разрыв между интересами и духовными запросами народа и лучших представителей русского общества, непонимание народом государственной политики, неприятие изменений, идущих от государства.

Внимание к историческому анекдоту, осознание потенциальных повествовательных возможностей этого жанра возникает как результат споров о принципах художественного познания истории. Кроме статей и лекций ученых историков в «Московском телеграфе» печатаются произведения, художественно осмысляющие национальное прошлое. «Московский телеграф» знакомит своих читателей с творчеством В.Скотта, Ф.Купера, В.Ирвинга, В.Гюго, А.Виньи, русских авторов — с историческими «былями» Н.Полевого («О походе московского князя Дмитрия Донского на Новгород в 1386 году», 1826, «Симеон Кирдяпа», 1828), с отрывками из романов И.ИЛажечникова («Последний Новик», 1830), А.Вельтмана («Кащей бессмертный», 1832—1833), К.Масальского («Стрельцы», 1831).

О.Милованова своеобразие литературного процесса 20—30-х годов видит в «сложных отношениях между исторической наукой и художественной литературой», которые проявляются в «их размежевании и самоопределении, с одной стороны, а с другой — взаимодействии и взаимопроникновении», и результатом которых становится «известная «гибридность» и многовариантность

[126] Московский телеграф. 1825. Ч. 6. № 23. С. 50.

жанровых форм исторического повествования»[127]. Исследовательница выделяет три устоявшиеся формы повествования — художественно-научное, научно-художественное и собственно художественное. Ученые историки усвоили от В.Скотта метод «вживания» в прошлое с помощью творческого воображения. Анализируя труды Сегюра, Баранта, Кузена, Н.Полевой формулирует принципы исторического повествования, основанного на сочетании документальной точности и художественной яркости, занимательности: «Верность надобна не в одних годах, но в духе выражении, делах, словах действующих лиц, нравах, обычаях, повериях жизни народа»[128]. Безусловно, требование придать «истории вид романа»[129] возникло под влиянием В.Скотта, широко публикуемого в «Московском телеграфе». На вторую половину 1820-х годов приходится основной поток переводов — отрывки из «Талисмана» и «Вудстока» (1826), из «Истории Наполеона» (1827. Ч. 15. № 16; 1828. Ч. 19, 20), статьи, рецензии, заметки сообщают сведения о круге его знакомств, о вкусах и интересах писателя, подробности его домашней жизни. «Московский телеграф» отличает глубокое понимание открытий, сделанных В.Скоттом в историческом повествовании, среди которых внутренняя правда характеров и нравов, а не просто следование местному колориту[130]. В процессе осмысления творчества В.Скотта русской критикой формировалось представление о жанре исторического романа. Можно сказать, что творчество В.Скотта стало основой для определения критериев историзма, теоретической основой возникновения русского исторического романа. В русле поиска новых принципов художественного отражения истории возникает исторический анекдот, жанр, отвечающий всем требованиям, сформулированным «Московским телеграфом» — верность не только в изложении подлинных событий, но и в передаче духа времени в яркой художественной форме. Исторический анекдот попадает под определение исторического факта и становится основой для переноса на русскую почву принципов историзма

---

[127] Милованова О. Проблемы реализма на страницах московских журналов 30-х годов XIX века. Саратов, 1976. С.41—42.

[128] Московский телеграф. 1829. Ч. 27. № 12. С. 479.

[129] Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 7. С. 233.

[130] См. об этом: Московский телеграф. 1829. Ч. 30. № 24. С. 463—464.

Вальтера Скотта и одновременно гарантом национального своеобразия русской исторической литературы.

Жанр анекдота в «Московском телеграфе» второй половины 1820-х и 30-е годы претерпевает серьезные изменения по сравнению с предыдущими десятилетиями. Анекдот воспринимается, прежде всего, как факт, несущий информацию об окружающей действительности. Если окончательно сформировавшийся комический анекдот, потеряв связь с салонной дворянской культурой, уходит на периферию литературного процесса, то бытовой анекдот-происшествие и в большей степени историческая и историко-биографическая разновидности жанра приобретают новый качественный уровень. Исторический анекдот и анекдот-происшествие, реализуя повествовательные возможности, становятся основой для развития исторического повествования, развивающего принципы реалистического изображения мира.

История русской периодики в полной мере является сферой становления русского литературного анекдота. Эволюция литературного анекдота от журналов XVIII столетия — «Письмовника» Н.Г.Курганова и изданий Новикова — к «Московскому телеграфу» Н.Полевого развивается как реакция этого жанра на эстетические искания литературного процесса: потенциал новиковско-кургановского анекдота реализуется в «Московском журнале», историзм анекдота эпохи сентиментализма — в «Вестнике Европы», момент идеологического перелома от индивидуальной аристократической культуры к массовой демократической — в «Московском телеграфе». Тип включенности анекдота в движение больших жанров литературной прозы демонстрирует ту же закономерность — преимущественное развитие анекдота острого слова в литературе XVIII века, историко-биографического анекдота, передающего «историю в халате», — в литературе сентиментализма, бытовой анекдот, героем которого является маленький человек особую популярность приобретает в период романтизма. Естественным продолжением этой тенденции является участие в 20—30-х годах XIX века литературного анекдота в формировании системы эпических жанров, когда повествовательные потенции анекдота, в журналистике проявляющиеся в стихийной цикличности жанрово-тематических рубрик, реализуются в полной мере.

# Глава 2

# ФУНКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО АНЕКДОТА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ 1820—1830 гг.

## § 1. Анекдот в повествовательной структуре беллетристики 1820—1830 годов

### 1.1. Субъектная структура литературного анекдота как жанровая модель русской романтической повести 1820-х годов (А.А.Бестужев, А.О.Корнилович)

Литературный анекдот сыграл важную роль в формировании системы эпических жанров, происходящем в русской литературе в этот период. А.В.Архипова считает, что «именно анекдот, содержащий конкретный факт, с его установкой на подлинность и неповторимость оказался способным взорвать сложившиеся каноны с их нормативностью и стереотипностью и привлечь внимание к конкретному, индивидуальному образу и событию, а через это конкретное и неповторимое увидеть общее и характерное»[1]. Безусловно, анекдот — не единственный фактор, определяющий жанровое развитие литературы этого периода, но в процессе переориентации русской литературы с поэтических жанров на прозу, именно анекдот можно назвать катализатором, ускорившим процесс формирования таких эпических жанров, как новелла, рассказ, повесть и, наконец, роман. Повествовательные потенции анекдота заложены в уникальном соотношении документальности факта, составляющего сюжетную основу анекдота, и принципах построения повествования, несомненно, указывающих на вымысел. Е.Курганов определяет анекдот как «невероятное реальное происшествие», которое «рождает особую эстетическую реальность текста»[2].

---

[1] Архипова А.В. Война 1812 года и эволюция русской прозы // Русская литература. Л., 1985. № 1. С. 43.

[2] Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995. С. 14—15.

Анекдот в русской литературе занял место, принадлежащее в европейских литературах новелле, и выполнил ее функции, заключающиеся в том, что «новелла — малая форма, на Западе была прототипом больших повествовательных форм, вобравших в себя в полном объеме содержание западной жизни»[3]. Н.Я.Берковский, отмечая главную черту новеллы — «индивидуальную инициативу и ее победу», объясняет отсутствие этого жанра в русской литературе историческими условиями, препятствующими победе индивидуального сознания над устоявшимися законами коллективной жизни: «Русская литература 20-х и 30-х годов постоянно возвращалась к попыткам освоить для себя новеллу, а заодно с новеллой — повествование более широкое, тоже основанное на личной инициативе действующих лиц, порой эксцентричной и авантюрной. Попытки эти разбивались о русский быт. Крепостной, сословно-бюрократический, полицейский порядок исключал личную самостоятельность, исключал сюжеты, импульсом для которых была бы она»[4]. Поэтому русские писатели, пытаясь разработать жанр новеллы, были вынуждены обращаться не к традициям русского Возрождения, не успевшего создать русскую новеллу, а к анекдоту — праотцу новеллы.

Е.М.Мелетинский считает, что «в анекдоте сконцентрированы важнейшие элементы новеллы»[5]. М.А.Петровский рассматривает новеллу как «художественную экстенсификацию анекдота»[6]. Смысл этих высказываний раскрывает В.И.Тюпа, определяя жанровую природу анекдота через отталкивание от жанра притчи. В.И.Тюпа в статье «Новелла и аполог» определяет анекдотическую традицию, которая «усваивается новеллой целиком и привносит в нее свою миросозерцательную доминанту» через аспекты, которые определяют жанровую стратегию любого «дискурса» — «субъект, объект, адресат». Позиция субъекта проявляется прежде всего в слове. Анекдотическое слово — «принципиально открытое, оно диалогично, экстравертно, без слушателей его нет <...>. Привлекая внимание блеском остроумия или, напротив,

[3] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 20—21.

[4] Там же. С. 24.

[5] Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 5.

[6] Петровский М.А. Морфология новеллы. М., 1927. С. 70.

нелепостью, неуместностью своей, анекдотическое слово принимает непосредственное участие в движении сюжета, само может стать организатором эпизода, его эпицентром, «солью» анекдота. Оно сюжетно, тогда как слово притчи, стремящееся к простоте и смысловой прозрачности, ограничивающее себя посреднической функцией между цепью событий и осмысливающим ее сознанием, фабульно. <...> Герой анекдота <...> при всей своей внутренней активности — есть созерцательный объект эстетического (смехового по преимуществу) наблюдения. <...> Герой анекдота — это объективированный иронической дистанцией субъект суверенной жизнедеятельности»[7]. И, наконец, «предлагая фрагментарную и сиюминутную, преходящую, окказиональную в своей авантюрной разомкнутости картину жизни, где всесилен случай, а не судьба, анекдот актуализирует соответствующую рецептивную установку адресата. <...> Весь интерес сосредоточен в случайной непредсказуемой последовательности слов и событий и в той «новости», какой эта цепочка увенчивается»[8]. Таким образом, анекдот в концентрированной форме содержит в себе жанровые особенности новеллы, которые, в свою очередь, повлияли на развитие и других эпических жанров русской литературы 20-х годов XIX века — рассказа, повести и романа:

1) событийность, сюжетность, интерес к случаю как к факту реальной действительности и основе сюжетостроения;

2) структура повествования, при которой автор изначально дистанцирован от своего рассказа. Логическим развитием этой тенденции становится появление рассказчика, осуществляющего контакт между авторско-читательской реальностью и вымыслом рассказа, — фигурой традиционной для эпических жанров 1820—30-х гг.;

3) парадокс, составляющий конфликт анекдота и упрощающий все многообразие окружающей действительности до столкновения двух взаимоисключающих позиций, определяет новеллистическую композицию. «Каноническая новелла, — по мнению Н.Я.Берковского, — строится на сопоставлении начала и конца.

---

[7] Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 14.

[8] Там же. С. 15—16.

Начинается тезисом, а кончается антитезисом, что-то было в силе и потеряло силу, что-то приняли за действительность, а оно лишь казалось ею. Новелла держится на ощущениях, которые вызывает этот переход и поворот»[9];

4) картина мира, сложившаяся в эстетике романтизма и качественно новое развитие нашедшая в реалистической литературе 1830-х годов, в частности, в прозе А.С.Пушкина, как философия, выражающая идею диалектического единства случайного и закономерного, рассматривающая случай как проявление Провидения.

В то же время необходимо отметить и различия анекдота и новеллы, которые заключаются в «большей степени нарративного развертывания и выходе за пределы анекдотической ситуации» и в «возможности иного, не комического, а, например, трагического или сентиментального колорита»[10].

На пути от анекдота к новелле существует несколько этапов, определяемых взаимодействием реальности и вымысла. Исходя из посылки, что «анекдот претендует на то, что он часть реальности», Е.Курганов выделяет промежуточный этап — «новеллу-анекдот», которая, «характеризуясь уже наличием значительной детализации материала, вместе с тем не отказалась от такой же претензии».

Новелла-анекдот — это странный, нелепый, но как бы действительный случай, преподносимый более или менее развернуто. Не важно, было ли так на самом деле, а важно, так сказать, самоощущение текста. А новелла-анекдот оформляется и живет как рассказ о подлинном происшествии, как рассказ без прикрас.

В новелле же как таковой установка на художественный вымысел, в лучшем случае на открытое преображение реальных событий. <...> В каком-то смысле анекдот и новелла-анекдот имеют перед собственно новеллой определенное преимущество благодаря своему особому эстетическому статусу, снимающему многие перегородки между текстом и реальностью»[11].

---

[9] Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М., 1973. С. 131.
[10] Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы… С. 5.
[11] Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997. С. 44.

Именно в литературе 1820-х годов происходило перерастание литературного анекдота через анекдот-новеллу в жанр новеллы. Причем этот процесс, названный некоторыми исследователями «новеллизацией»[12], охватывает всю систему эпических жанров от рассказа до романа. В этот период наметилось расхождение между анекдотом — любопытным случаем и анекдотом — острым словом. Анекдот-происшествие «разворачивается» в анекдот-новеллу. К этому жанру относятся «Военная шутка» (1823) и «Еще военная шутка» (1825) Ф.Булгарина, «За богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1825) А.Корниловича, «Исполин-рак» (1830) и «Странный поединок» (1832) О.Сомова. Несмотря на то, что все эти произведения имели жанровый подзаголовок «анекдот», повествование их строится по принципу новеллы: короткая экспозиция, центростремительное развитие сюжета, определяющая роль случая, эмоциональность рассказа, резкий переход к неожиданной концовке. Но вместе с тем эти произведения, обладая формальными признаками новеллы, далеки от этого жанра. События, составляющие содержание рассказа, не перерастают за рамки случая, занимательного происшествия, не превращаются в факт, отражающий социально-историческое своеобразие эпохи.

На пути к новеллизации повествования, то есть перерастанию анекдота, воспринимаемого как случайный эпизод, занимательная история, в факт, высвечивающий скрытые процессы реальной жизни, становящийся историческим обобщением, документом, возникала проблема иерархии сознаний автора-повествователя и рассказчика: «Новеллистическая техника требовала сознательного разграничения позиции автора-рассказчика от позиций персонажей, выступающих в функции рассказчиков. Такое освещение действия с разных точек зрения открывало новые возможности для показа многогранной реальной действительности»[13]. Процесс дистанцирования между автором и рассказчиком, увеличение

[12] См. об этом: Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 162—184; Сурков Е.А. Русская повесть первой трети 19 в. (Генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1971.

[13] Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма… С. 166.

точек зрения, сознаний, создающие условия для перерастания анекдотического случая в ранг эпического факта, начавшись в прозе А.Бестужева, в полной мере будут реализованы лишь в творчестве А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя.

Положительным результатом поиска решения этой проблемы стало появление в конце 20-х годов жанра рассказа, очень близкого анекдоту-новелле. Под рассказом стали понимать краткое повествовательное произведение, основанное на одном происшествии, содержание которого составляли рассказ героя о случае и мотивировка рассказа (создание ситуации рассказывания). Один из путей формирования рассказа в русской литературе — введение в уже существующий анекдот ситуации рассказа и рассказывания. Но был и путь качественных изменений, «перерастания» анекдота в рассказ новеллистического типа», по сути это была «беллетризация» анекдота. «В композиционном плане эти произведения напоминали новеллу (неожиданная концовка была обязательна), но в содержательном оставались анекдотами, рассказами о любопытных случаях»[14].

Процесс новеллизации выразился не только в формировании малых эпических жанров — новеллы и рассказа, но и затронул повесть — жанр, занимающий центральное место в литературе тех лет. Популярность повести в 20—30-е годы XIX века была обусловлена развитием литературного процесса, особой природой отражения действительности этим жанром. «Справедливые» и «полусправедливые» повести, ориентированные на быт, содержащие нравоописание и дидактику, были распространены в литературе XVIII века. Но в результате отказа от идейной основы Просвещения три структурных типа повести превращаются в клише: бытовая повесть Чулкова и Левшина, «восточная» повесть Фонвизина и Крылова и сентиментальная — Карамзина. В 1820-е годы повесть переживает расцвет жанра. В.Г.Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал: «Жизнь наша современная слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах,

---

[14] Лужановский А.В. Рассказ о русской литературе 1820—1850-х гг. (становление жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. С. 10—11.

и требуем повести... Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь на мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составилась бы из них!»[15] Одним из основных процессов в литературе этого периода был поиск новых повествовательных форм, адекватных открытию действительности как движущегося явления, отдельные эпизоды которого связаны друг с другом.

Причиной особой популярности повести стало появление романтической разновидности жанра, сочетающей в себе достоверность повествования и исключительность содержания. Главным направлением формирования романтической повести была новеллизация повести сентименталистов.

Важную роль в этом процессе играло творчество А.Бестужева, повести которого становятся своеобразным водоразделом между повестью карамзинистов и романтиков. Повесть Бестужева из описательной превращается в повествовательную, то есть предметом изображения становятся поступки героя, действие, а не переживание. Новеллизация ранних повестей А.Бестужева проявляется в появлении нового героя — активной личности, в краткости и быстроте развития сюжета, сжатой экспозиции, необычности изображаемого, увеличении роли случая в развитии сюжета, установке на рассказ и его достоверность. Наиболее ярко черты новеллы-анекдота проявляются в повестях «Вечер на бивуаке» (1823) и «Второй вечер на бивуаке» (1823). Мечин, молодой офицер, рассказывает на бивуаке историю своей несчастной любви: Софья, девушка которую он любил и за честь которой он дрался на дуэли, вышла замуж за его противника. Через несколько лет случайно встретившись с Софьей, он узнает, что она несчастна, что муж, женившийся не ней по расчету, бросил ее. Для героя-рассказчика такая развязка неожиданна. Читатель ожидает этого финала. Этот исход мотивируется одной деталью: после прощания с Софьей, рассказчику проигрывает в карты медальон с портретом Софьи ее муж. Рассказчик, таким образом, обладает

[15] Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 1. С. 271.

ограниченным знанием, ему кажется неожиданной развязка, которую автор подготавливает развитием действия.

В основе композиции, как и в повестях Карамзина, ситуация рассказывания: собравшись «вкруг огонька пить чай»[16], офицеры поочередно рассказывают случаи из своей жизни. В первой повести рассказано два «анекдота» — поручиком Ольским и подполковником Мечиным, во втором рассказывают артиллерист Лидин и вновь подполковник Мечин. Сюжет движется от рассказа к рассказу. Композиция напоминает классические сборники новелл. Но в отличие от новелл Возрождения, план героя-рассказчика расширен. Он личность, обладающая индивидуальным сознанием, оригинальной точкой зрения на предмет рассказа. Смена рассказчиков, мнения которых равноценны, и их истории должны были демонстрировать многообразие, сложность окружающего мира. Но главное в повестях — не характер героя, а изображаемая ситуация. Например, история посещения лагеря неприятеля изобилует остротами: «Куда, — спросили меня, — едешь ты на своей бешеной Бьютти?» — «Куда глаза глядят». — «Зачем?» — «Умереть или победить!» — отвечал я трагическим голосом»[17]. «Они пропировали со мной до вечера, нагрузили съестным мой чемодан, и мы расстались друзьями, обещая при первой встрече раскроить друг другу голову от чистого сердца»[18].

Построение сюжета — отсутствие развернутой экспозиции, стремительное развитие сюжета, кульминация — «поворотный пункт» (Штедтке), за которым следует развязка — прибывший в стан неприятеля герой отменно пообедал и счастливо возвратился в свой полк, где награжден за смелость, — близко новелле, восходящей к анекдоту. Присутствие пуанта, неожиданно завершающего сюжет, подкреплялось в романтической повести приемом романтической иронии: «новеллистический pointe давал возможность релятивизации всего конечного и его иронического осмысления»[19]. Таким образом, романтическая повесть стала важным этапом становления жанра реалистической повести,

---

[16] Бестужев-Марлинский А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 77.

[17] Там же. С. 78.

[18] Там же. С. 79.

[19] Сурков Е.А. Русская повесть первой трети XIX в. Кемерово, 1991. С. 40.

в частности, представленной в творчестве А.С.Пушкина. Романтическая повесть синтезировала достижения сентименталистской литературы и открытия романтической эстетики. Сентименталистская повесть выработала новый критерий художественности — правдивое изображение действительности, — который отразился в жанровых определениях — «русская истинная повесть», «истинное происшествие», «полусправедливая повесть» и других.

Романтическая повесть закрепила такую важную черту поэтики жанра, как введение рассказчика как участника, очевидца изображенных событий или как человека, непосредственно слышавшего об этих событиях от очевидца или участников. Это оправдывало обращение к частной и конкретной жизни, создавало иллюзию «правдивости» и «истинности». В романтической прозе декабристов впервые герой-рассказчик становится носителем индивидуального сознания, отличного от авторского. «В новеллистических повестях Марлинского вырабатывались художественные принципы эпического освоения современной действительности. Многосубъектность повествовательной структуры, разграничение автора и героя, освещение изображаемого с разных точек зрения — все это было фактами огромного значения. Этот тип повествования и композиционного построения, связанный с процессом новеллизации русской прозы, качественно новое развитие получит в «Повестях Белкина» и будет продолжен в прозе Гоголя»[20].

В следующий период развития русской прозы, в 1830-е годы, анекдот, продолжая влиять на формирование уже реалистической повести и романа, как комический жанр исключается авторами работ по теории литературы из сферы изящной словесности. За определением «анекдот» закрепляется лишь одна разновидность этого жанра. Н.Кошанский под анекдотом понимал «что-то неизданное, оставленное историей, забытое в жизнеописании, неизвестное в народе, но показывающее редкую черту характера, ума и сердца знаменитого человека»[21]. Н.Кошанский имеет в виду лишь историко-биографический анекдот, интуитивно отмечая, что анекдот — вымышленное повествование, перешел в другие

[20] Там же. С. 81—82.
[21] Кошанский Н. Частная реторика. СПб., 1832. С. 65.

жанры эпоса — новеллу, рассказ. Еще решительнее высказался Н.И.Надеждин, выводя анекдот из произведений романного ряда, включая в него только повесть и роман: «Как художественное произведение творческой фантазии, существенно отличное от прозаического анекдота и исторической были, повесть принадлежит к категории романа, <...> теперь она не есть только приятный досуг воображения, играющего калейдоскопическими призраками действительности, но живой эскиз, яркая черта, художественная выдержка из книги жизни»[22]. Сходным образом к повести и анекдоту относились также А.Глаголев — «Умозрительные и опытные основания словесности» (1834) и В.Г.Белинский — «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835). Эти исследователи, возвышая повесть, сближая ее с романом, одновременно принижали анекдот. «Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя восстановят репутацию анекдота, ставшего, как и повесть, художественной выдержкой из книги жизни.

Анализируя работы Кошанского, Глаголева, Надеждина, Белинского, А.В.Лужановский делает вывод о том, что «понятие «анекдот» как обозначение малой эпической формы было скомпрометировано и перестало употребляться, а если и употреблялось, то в уничижительном смысле. <...> Для обозначения художественных прозаических жанров осталось три понятия: роман, повесть, рассказ»[23]. Следовательно, анекдот, сыграв важную роль в формировании малых эпических жанров — новеллы и рассказа в литературе 1820—30-х годов, утратил свое место, завершающее романный ряд, включающий, помимо романа, повесть, сказку, анекдот, рассказ (новеллу). Рассказ потеснил анекдот и завершил этот ряд. На этом свое влияние литературный анекдот на систему прозаических жанров не утратил. В 1830-е годы именно анекдот стал основой прозаического реалистического повествования, определил развитие реалистической повести и романа в творчестве Пушкина и Гоголя, выйдя тем самым на новый качественный уровень. Этот процесс будет связан с реализацией романных потенций исторического анекдота, оставшегося в стороне от метаморфоз

[22] Телескоп. 1832. Ч. 2. С. 99.

[23] Лужановский А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. Пособие по спецкурсу «История русского рассказа». Вильнюс, 1988.

бытовой разновидности жанра и в то же время сохранившего свои позиции в системе эпических жанров.

Массовая литература 20—30-х годов позволяет проследить этапы перерастания исторического анекдота в более крупные эпические жанры — историческую повесть и исторический роман. Историческая повесть хронологически и генетически предваряет появление романа. А.А.Бестужев назвал свои повести «дверьми в хоромы полного романа»[24]. В основе двух тенденций развития исторической повести — «поэтической», идущей по пути нарастания романтической поэтики, и «прозаической», приближающейся к реалистическим принципам отражения действительности, — лежит интерес к документу как к источн А.В.Архипова считает, что «именно анекдот, содержащий конкретный факт, с его установкой на подлинность и неповторимость оказался способным взорвать сложившиеся каноны с их нормативностью и стереотипностью и привлечь внимание к конкретному, индивидуальному образу и событию, а через это конкретное и неповторимое увидеть общее и характерное»[25]. Безусловно, анекдот — не единственный фактор, определяющий жанровое развитие литературы этого периода, но в процессе переориентации русской литературы с поэтических жанров на прозу, именно анекдот можно назвать катализатором, ускорившим процесс формирования таких эпических жанров, как новелла, рассказ, повесть и, наконец, роман. Повествовательные потенции анекдота заложены в уникальном соотношении документальности факта, составляющего сюжетную основу анекдота, и принципах построения повествования, несомненно, указывающих на вымысел. Е.Курганов определяет анекдот как «невероятное реальное происшествие», которое «рождает особую эстетическую реальность текста»[26].

Анекдот в русской литературе занял место, принадлежащее в европейских литературах новелле, и выполнил ее функции, заключающиеся в том, что «новелла — малая форма, на Западе была

---

[24] Бестужев А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 595.

[25] Архипова А.В. Война 1812 года и эволюция русской прозы // Русская литература. Л., 1985. № 1. С. 43.

[26] Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995. С. 14—15.

прототипом больших повествовательных форм, вобравших в себя в полном объеме содержание западной жизни»[27]. Н.Я.Берковский, отмечая главную черту новеллы — «индивидуальную инициативу и ее победу», объясняет отсутствие этого жанра в русской литературе историческими условиями, препятствующими победе индивидуального сознания над устоявшимися законами коллективной жизни: «Русская литература 20-х и 30-х годов постоянно возвращалась к попыткам освоить для себя новеллу, а заодно с новеллой — повествование более широкое, тоже основанное на личной инициативе действующих лиц, порой эксцентричной и авантюрной. Попытки эти разбивались о русский быт. Крепостной, сословно-бюрократический, полицейский порядок исключал личную самостоятельность, исключал сюжеты, импульсом для которых была бы она»[28]. Поэтому русские писатели, пытаясь разработать жанр новеллы, были вынуждены обращаться не к традициям русского Возрождения, не успевшего создать русскую новеллу, а к анекдоту — праотцу новеллы.

Е.М.Мелетинский считает, что «в анекдоте сконцентрированы важнейшие элементы новеллы»[29]. М.А.Петровский рассматривает новеллу как «художественную экстенсификацию анекдота»[30]. Смысл этих высказываний раскрывает В.И.Тюпа, определяя жанровую природу анекдота через отталкивание от жанра притчи. В.И.Тюпа в статье «Новелла и аполог» определяет анекдотическую традицию, которая «усваивается новеллой целиком и привносит в нее свою миросозерцательную доминанту» через аспекты, которые определяют жанровую стратегию любого «дискурса» — «субъект, объект, адресат». Позиция субъекта проявляется прежде всего в слове. Анекдотическое слово — «принципиально открытое, оно диалогично, экстравертно, без слушателей его нет <...>. Привлекая внимание блеском остроумия или, напротив, нелепостью, неуместностью своей, анекдотическое слово принимает непосредственное участие в движении сюжета, само может стать организатором эпизода, его эпицентром, «солью» анекдота.

[27] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 20—21.

[28] Там же. С. 24.

[29] Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 5.

[30] Петровский М.А. Морфология новеллы. М., 1927. С. 70.

Оно сюжетно, тогда как слово притчи, стремящееся к простоте и смысловой прозрачности, ограничивающее себя посреднической функцией между цепью событий и осмысливающим ее сознанием, фабульно. <...> Герой анекдота <...> при всей своей внутренней активности — есть созерцательный объект эстетического (смехового по преимуществу) наблюдения. <...> Герой анекдота — это объективированный иронической дистанцией субъект суверенной жизнедеятельности»[31]. И, наконец, «предлагая фрагментарную и сиюминутную, преходящую, окказиональную в своей авантюрной разомкнутости картину жизни, где всесилен случай, а не судьба, анекдот актуализирует соответствующую рецептивную установку адресата. <...> Весь интерес сосредоточен в случайной непредсказуемой последовательности слов и событий и в той «новости», какой эта цепочка увенчивается»[32]. Таким образом, анекдот в концентрированной форме содержит в себе жанровые особенности новеллы, которые, в свою очередь, повлияли на развитие и других эпических жанров русской литературы 20-х годов XIX века — рассказа, повести и романа:

1) событийность, сюжетность, интерес к случаю как к факту реальной действительности и основе сюжетостроения;

2) структура повествования, при которой автор изначально дистанцирован от своего рассказа. Логическим развитием этой тенденции становится появление рассказчика, осуществляющего контакт между авторско-читательской реальностью и вымыслом рассказа, — фигурой традиционной для эпических жанров 1820—30-х гг.;

3) парадокс, составляющий конфликт анекдота и упрощающий все многообразие окружающей действительности до столкновения двух взаимоисключающих позиций, определяет новеллистическую композицию. «Каноническая новелла, — по мнению Н.Я.Берковского, — строится на сопоставлении начала и конца. Начинается тезисом, а кончается антитезисом, что-то было в силе и потеряло силу, что-то приняли за действительность, а оно лишь

[31] Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 14.

[32] Там же. С. 15—16.

казалось ею. Новелла держится на ощущениях, которые вызывает этот переход и поворот»[33];

4) картина мира, сложившаяся в эстетике романтизма и качественно новое развитие нашедшая в реалистической литературе 1830-х годов, в частности, в прозе А.С.Пушкина, как философия, выражающая идею диалектического единства случайного и закономерного, рассматривающая случай как проявление Провидения.

В то же время необходимо отметить и различия анекдота и новеллы, которые заключаются в «большей степени нарративного развертывания и выходе за пределы анекдотической ситуации» и в «возможности иного, не комического, а, например, трагического или сентиментального колорита»[34].

На пути от анекдота к новелле существует несколько этапов, определяемых взаимодействием реальности и вымысла. Исходя из посылки, что «анекдот претендует на то, что он часть реальности», Е.Курганов выделяет промежуточный этап — «новеллу-анекдот», которая, «характеризуясь уже наличием значительной детализации материала, вместе с тем не отказалась от такой же претензии».

Новелла-анекдот — это странный, нелепый, но как бы действительный случай, преподносимый более или менее развернуто. Не важно, было ли так на самом деле, а важно, так сказать, самоощущение текста. А новелла-анекдот оформляется и живет как рассказ о подлинном происшествии, как рассказ без прикрас.

В новелле же как таковой установка на художественный вымысел, в лучшем случае на открытое преображение реальных событий. <...> В каком-то смысле анекдот и новелла-анекдот имеют перед собственно новеллой определенное преимущество благодаря своему особому эстетическому статусу, снимающему многие перегородки между текстом и реальностью»[35].

Именно в литературе 1820-х годов происходило перерастание литературного анекдота через анекдот-новеллу в жанр новеллы. Причем этот процесс, названный некоторыми исследователями

---

[33] Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М., 1973. С. 131.
[34] Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы… С. 5.
[35] Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997. С. 44.

«новеллизацией»[36], охватывает всю систему эпических жанров от рассказа до романа. В этот период наметилось расхождение между анекдотом — любопытным случаем и анекдотом — острым словом. Анекдот-происшествие «разворачивается» в анекдот-новеллу. К этому жанру относятся «Военная шутка» (1823) и «Еще военная шутка» (1825) Ф.Булгарина, «За богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1825) А.Корниловича, «Исполин-рак» (1830) и «Странный поединок» (1832) О.Сомова. Несмотря на то, что все эти произведения имели жанровый подзаголовок «анекдот», повествование их строится по принципу новеллы: короткая экспозиция, центростремительное развитие сюжета, определяющая роль случая, эмоциональность рассказа, резкий переход к неожиданной концовке. Но вместе с тем эти произведения, обладая формальными признаками новеллы, далеки от этого жанра. События, составляющие содержание рассказа, не перерастают за рамки случая, занимательного происшествия, не превращаются в факт, отражающий социально-историческое своеобразие эпохи.

На пути к новеллизации повествования, то есть перерастанию анекдота, воспринимаемого как случайный эпизод, занимательная история, в факт, высвечивающий скрытые процессы реальной жизни, становящийся историческим обобщением, документом, возникала проблема иерархии сознаний автора-повествователя и рассказчика: «Новеллистическая техника требовала сознательного разграничения позиции автора-рассказчика от позиций персонажей, выступающих в функции рассказчиков. Такое освещение действия с разных точек зрения открывало новые возможности для показа многогранной реальной действительности»[37]. Процесс дистанцирования между автором и рассказчиком, увеличение точек зрения, сознаний, создающие условия для перерастания анекдотического случая в ранг эпического факта, начавшись в прозе А.Бестужева, в полной мере

---

[36] См. об этом: Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 162—184; Сурков Е.А. Русская повесть первой трети 19 в. (Генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1971.

[37] Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма… С. 166.

будут реализованы лишь в творчестве А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя.

Положительным результатом поиска решения этой проблемы стало появление в конце 20-х годов жанра рассказа, очень близкого анекдоту-новелле. Под рассказом стали понимать краткое повествовательное произведение, основанное на одном происшествии, содержание которого составляли рассказ героя о случае и мотивировка рассказа (создание ситуации рассказывания). Один из путей формирования рассказа в русской литературе — введение в уже существующий анекдот ситуации рассказа и рассказывания. Но был и путь качественных изменений, «перерастания» анекдота в рассказ новеллистического типа», по сути это была «беллетризация» анекдота. «В композиционном плане эти произведения напоминали новеллу (неожиданная концовка была обязательна), но в содержательном оставались анекдотами, рассказами о любопытных случаях»[38].

Процесс новеллизации выразился не только в формировании малых эпических жанров — новеллы и рассказа, но и затронул повесть — жанр, занимающий центральное место в литературе тех лет. Популярность повести в 20—30-е годы XIX века была обусловлена развитием литературного процесса, особой природой отражения действительности этим жанром. «Справедливые» и «полусправедливые» повести, ориентированные на быт, содержащие нравоописание и дидактику, были распространены в литературе XVIII века. Но в результате отказа от идейной основы Просвещения три структурных типа повести превращаются в клише: бытовая повесть Чулкова и Левшина, «восточная» повесть Фонвизина и Крылова и сентиментальная — Карамзина. В 1820-е годы повесть переживает расцвет жанра. В.Г.Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал: «Жизнь наша современная слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как в граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести... Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь на мелочи и

---

[38] Лужановский А.В. Рассказ о русской литературе 1820—1850-х гг. (становление жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. С. 10—11.

вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составилась бы из них!»[39] Одним из основных процессов в литературе этого периода был поиск новых повествовательных форм, адекватных открытию действительности как движущегося явления, отдельные эпизоды которого связаны друг с другом.

Причиной особой популярности повести стало появление романтической разновидности жанра, сочетающей в себе достоверность повествования и исключительность содержания. Главным направлением формирования романтической повести была новеллизация повести сентименталистов.

Важную роль в этом процессе играло творчество А.Бестужева, повести которого становятся своеобразным водоразделом между повестью карамзинистов и романтиков. Повесть Бестужева из описательной превращается в повествовательную, то есть предметом изображения становятся поступки героя, действие, а не переживание. Новеллизация ранних повестей А.Бестужева проявляется в появлении нового героя — активной личности, в краткости и быстроте развития сюжета, сжатой экспозиции, необычности изображаемого, увеличении роли случая в развитии сюжета, установке на рассказ и его достоверность. Наиболее ярко черты новеллы-анекдота проявляются в повестях «Вечер на бивуаке» (1823) и «Второй вечер на бивуаке» (1823). Мечин, молодой офицер, рассказывает на бивуаке историю своей несчастной любви: Софья, девушка которую он любил и за честь которой он дрался на дуэли, вышла замуж за его противника. Через несколько лет случайно встретившись с Софьей, он узнает, что она несчастна, что муж, женившийся не ней по расчету, бросил ее. Для героя-рассказчика такая развязка неожиданна. Читатель ожидает этого финала. Этот исход мотивируется одной деталью: после прощания с Софьей, рассказчику проигрывает в карты медальон с портретом Софьи ее муж. Рассказчик, таким образом, обладает ограниченным знанием, ему кажется неожиданной развязка, которую автор подготавливает развитием действия.

---

[39] Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—59. Т. 1. С. 271.

В основе композиции, как и в повестях Карамзина, ситуация рассказывания: собравшись «вкруг огонька пить чай»[40], офицеры поочередно рассказывают случаи из своей жизни. В первой повести рассказано два «анекдота» — поручиком Ольским и подполковником Мечиным, во втором рассказывают артиллерист Лидин и вновь подполковник Мечин. Сюжет движется от рассказа к рассказу. Композиция напоминает классические сборники новелл. Но в отличие от новелл Возрождения, план героя-рассказчика расширен. Он личность, обладающая индивидуальным сознанием, оригинальной точкой зрения на предмет рассказа. Смена рассказчиков, мнения которых равноценны, и их истории должны были демонстрировать многообразие, сложность окружающего мира. Но главное в повестях — не характер героя, а изображаемая ситуация. Например, история посещения лагеря неприятеля изобилует остротами: «Куда, — спросили меня, — едешь ты на своей бешеной Бьютти?» — «Куда глаза глядят». — «Зачем?» — «Умереть или победить!» — отвечал я трагическим голосом»[41]. «Они пропировали со мной до вечера, нагрузили съестным мой чемодан, и мы расстались друзьями, обещая при первой встрече раскроить друг другу голову от чистого сердца»[42].

Построение сюжета — отсутствие развернутой экспозиции, стремительное развитие сюжета, кульминация — «поворотный пункт» (Штедтке), за которым следует развязка — прибывший в стан неприятеля герой отменно пообедал и счастливо возвратился в свой полк, где награжден за смелость, — близко новелле, восходящей к анекдоту. Присутствие пуанта, неожиданно завершающего сюжет, подкреплялось в романтической повести приемом романтической иронии: «новеллистический pointe давал возможность релятивизации всего конечного и его иронического осмысления»[43]. Таким образом, романтическая повесть стала важным этапом становления жанра реалистической повести, в частности, представленной в творчестве А.С.Пушкина. Романтическая повесть синтезировала достижения сентименталистской литературы и открытия романтической эстетики. Сентименталистская

[40] Бестужев-Марлинский А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 77.
[41] Там же. С. 78.
[42] Там же. С. 79.
[43] Сурков Е.А. Русская повесть первой трети XIX в. Кемерово, 1991. С. 40.

повесть выработала новый критерий художественности — правдивое изображение действительности, — который отразился в жанровых определениях — «русская истинная повесть», «истинное происшествие», «полусправедливая повесть» и других.

Романтическая повесть закрепила такую важную черту поэтики жанра, как введение рассказчика как участника, очевидца изображенных событий или как человека, непосредственно слышавшего об этих событиях от очевидца или участников. Это оправдывало обращение к частной и конкретной жизни, создавало иллюзию «правдивости» и «истинности». В романтической прозе декабристов впервые герой-рассказчик становится носителем индивидуального сознания, отличного от авторского. «В новеллистических повестях Марлинского вырабатывались художественные принципы эпического освоения современной действительности. Многосубъектность повествовательной структуры, разграничение автора и героя, освещение изображаемого с разных точек зрения — все это было фактами огромного значения. Этот тип повествования и композиционного построения, связанный с процессом новеллизации русской прозы, качественно новое развитие получит в «Повестях Белкина» и будет продолжен в прозе Гоголя»[44].

В следующий период развития русской прозы, в 1830-е годы, анекдот, продолжая влиять на формирование уже реалистической повести и романа, как комический жанр исключается авторами работ по теории литературы из сферы изящной словесности. За определением «анекдот» закрепляется лишь одна разновидность этого жанра. Н.Кошанский под анекдотом понимал «что-то неизданное, оставленное историей, забытое в жизнеописании, неизвестное в народе, но показывающее редкую черту характера, ума и сердца знаменитого человека»[45]. Н.Кошанский имеет в виду лишь историко-биографический анекдот, интуитивно отмечая, что анекдот — вымышленное повествование, перешел в другие жанры эпоса — новеллу, рассказ. Еще решительнее высказался Н.И.Надеждин, выводя анекдот из произведений романного ряда, включая в него только повесть и роман: «Как художественное

[44] Там же. С. 81—82.
[45] Кошанский Н. Частная реторика. СПб., 1832. С. 65.

произведение творческой фантазии, существенно отличное от прозаического анекдота и исторической были, повесть принадлежит к категории романа, <...> теперь она не есть только приятный досуг воображения, играющего калейдоскопическими призраками действительности, но живой эскиз, яркая черта, художественная выдержка из книги жизни»[46]. Сходным образом к повести и анекдоту относились также А.Глаголев — «Умозрительные и опытные основания словесности» (1834) и В.Г.Белинский — «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835). Эти исследователи, возвышая повесть, сближая ее с романом, одновременно принижали анекдот. «Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя восстановят репутацию анекдота, ставшего, как и повесть, художественной выдержкой из книги жизни.

Анализируя работы Кошанского, Глаголева, Надеждина, Белинского, А.В.Лужановский делает вывод о том, что «понятие «анекдот» как обозначение малой эпической формы было скомпрометировано и перестало употребляться, а если и употреблялось, то в уничижительном смысле. <...> Для обозначения художественных прозаических жанров осталось три понятия: роман, повесть, рассказ»[47]. Следовательно, анекдот, сыграв важную роль в формировании малых эпических жанров — новеллы и рассказа в литературе 1820—30-х годов, утратил свое место, завершающее романный ряд, включающий, помимо романа, повесть, сказку, анекдот, рассказ (новеллу). Рассказ потеснил анекдот и завершил этот ряд. На этом свое влияние литературный анекдот на систему прозаических жанров не утратил. В 1830-е годы именно анекдот стал основой прозаического реалистического повествования, определил развитие реалистической повести и романа в творчестве Пушкина и Гоголя, выйдя тем самым на новый качественный уровень. Этот процесс будет связан с реализацией романных потенций исторического анекдота, оставшегося в стороне от метаморфоз бытовой разновидности жанра и в то же время сохранившего свои позиции в системе эпических жанров.

---

[46] Телескоп. 1832. Ч. 2. С. 99.

[47] Лужановский А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. Пособие по спецкурсу «История русского рассказа». Вильнюс, 1988.

Массовая литература 20—30-х годов позволяет проследить этапы перерастания исторического анекдота в более крупные эпические жанры — историческую повесть и исторический роман. Историческая повесть хронологически и генетически предваряет появление романа. А.А.Бестужев назвал свои повести «дверьми в хоромы полного романа»[48]. В основе двух тенденций развития исторической повести — «поэтической», идущей по пути нарастания романтической поэтики, и «прозаической», приближающейся к реалистическим принципам ику исторического повествования. Деление на «поэтическую» (А.Бестужев, В.Кюхельбеккер, Н.Бестужев, Н.Полевой) и «прозаическую» (А.Корнилович, О.Сомов, А.Крюков) разновидности предваряет два типа исторического повествования, ориентирующихся на поэтику В.Скотта и на творчество французских романтиков — В.Гюго, А. де Виньи, в России представленное романами И.Лажечникова и М.Загоскина.

Родоначальником романтической исторической повести считается А.Бестужев. Н.Полевой в предисловии к историческому роману «Клятва при гробе господнем» отмечал заслуги именно Бестужева: «первые опыты настоящего исторического повествования явились еще в 1821 г. в «Полярной звезде». Разумею здесь повести Бестужева «Роман и Ольга», «Ревельский турнир», «Замок Нейгаузен»[49]. «Русские» и «ливонские» повести Бестужева указывают на глубокое знание исторических реалий. Замечание Ф.З.Кануновой о том, что «своеобразием ливонских повестей является наличие в них небывало широкого дотоле в русской повести «объективного» фактического фона»[50], справедливо и может быть распространено на все исторические повести Бестужева. Целью А.А.Бестужева становится воссоздание нравов эпохи, «местного колорита». «Русские» и «ливонские» повести Бестужева сближает ориентация на документальную основу событий.

Сюжетным источником русских повестей Бестужева является прежде всего «История государства Российского» Н.М.Карамзина. В ранней повести «Роман и Ольга» (1823) в примечании от автора

---

[48] Бестужев А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 595.

[49] Полевой Н. Клятва при гробе господнем // Русская историческая повесть. М., 1978. С. 250.

[50] Канунова Ф.В. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973. С. 49.

к жанровому подзаголовку «Старинная повесть» указывает точную дату событий и формулирует свое понимание историзма, воплощением которого и стали ранние произведения: «Течение моей повести заключается между половинами 1396—1398 годов (считая с 1-го марта по тогдашнему стилю). Все исторические происшествия и лица, в ней упоминаемые, представлены с неотступною точностию, а нравы, предрассудки и обычаи изобразил я, по соображению, из преданий и оставшихся памятников. Языком старался я приблизиться к простому настоящему русскому рассказу и могу поручиться, что слова, которые многим покажутся странными, не вымышлены, а взяты мною из старинных летописей, песен и сказок, ...читатели, для проверки, могут взять вторую главу 5-го тома «Истории государства Российского» Карамзина, «Разговоры о древностях Новагорода» преосвященного Евгения и «Опыт о древностях русских» Успенского»[51]. По мнению Бестужева, необходимой принадлежностью исторического повествования является документально подтвержденное событие, но преобразованное воображением автора. Под историзмом понимается не только реальное событие, которое обычно служит фоном для повествования, но и верное воспроизведение нравов и характеров, «местного колорита», важной составляющей которого является язык. А.Бестужев к повестям, в частности к «Роману и Ольге», создает приложение, которое состоит из авторских комментариев исторического и этнографического характера, поясняющих неизвестные читателям бытовые реалии и выражения средневековой Руси, как, например, брак, устройство Новгородского вече, расшифровка устаревших слов — рюэнь (сентябрь), прильбица (шлем) и так далее.

Историческая достоверность остается важным условием и других повестей. Действие второй русской повести «Изменник» (1825) относится к эпохе Смутного времени. Хотя повесть предваряется эпиграфом из Шекспира и «шекспировские мотивы прослеживаются в ней достаточно ясно»[52], М.Альтшуллер отмечает влияние поэмы Байрона «Осада Коринфа» — герои повести носят исторические имена. Михаил и Владимир Ситцкие мыслятся Бестужевым как дети Михаила Ситцкого, упоминаемого в 9-ом томе

---

[51] Бестужев А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 3—4.
[52] Альтшуллер М. Эпоха В.Скотта в России. СПб., 1996. С. 47—48.

«Истории государства Российского» Карамзина. Там же есть рассказ и о пане Лисовском, который появляется в начале романа М.Загоскина «Юрий Милославский» как храбрый воин. Бестужев развивает в повести характеристику Лисовского, данную ему Карамзиным: «...беглец, за какое-то преступление осужденный на казнь в своем отечестве; смелостью и мужеством витязь, ремеслом грабитель»[53], делая его соратником Владимира: «Крепкий склад и суровое, загорелое лицо показывали в Лисовском обстрелянного воина, а быстрые глаза и думные на челе морщины — опытного вождя»[54]. Реальное историческое лицо и второй герой, влияющий на судьбу протагониста, — Иван Хворостинин, который «в молодости был любимцем первого Самозванца, читал «латинские книги», отрицал воскресение мертвых, не соблюдал постов и пр.»[55] Но возможности изображения исторических персонажей не использованы полностью. Их образы не развиты, они не принимают участие в судьбе протагониста. Бестужев романтизирует прошлое, внося в канву исторических событий современное содержание. Ему не удается передать историческую психологию. Герои его повестей — современники писателя. Несмотря на то, что они употребляют в своей речи слова и выражения древнерусского языка, мыслят они современными категориями. Автор не выдерживает временную дистанцию, вводя анахронизмы и допуская исторические неточности. Герои чувствительны и романтичны, о чем неоднократно упоминали исследователи творчества Бестужева.

В «ливонских» повестях развиваются и углубляются методы художественного изображения исторического прошлого. Бестужев демонстрирует блестящую эрудицию, сопровождая повествование подстрочными примечаниями, выполняющими функции средства создания исторического колорита. В повести «Ревельский

---

[53] Карамзин Н.М. История Государства Российского. Спб., 1809. Кн. III. Т. XIII. С. 43—44; цит. по: Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 51.

[54] Бестужев А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 143.

[55] Альтшуллер установил прототипа этого героя Бестужева — князя Ив.Хворостина, который упоминается в трудах историков С.М.Соловьева (1888) и С.Ф.Платонова (1813). См.: Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 251.

турнир» целая глава (VI) представляет собой авторское отступление, не связанное с действием и посвященное описанию нравов, быта и вооружения древних рыцарей. Автор не пытается скрыть дистанцию между прошлым и современностью и, прерывая исторический экскурс, свободно обращается к читателям, чтобы продолжить рассказ: «На чем бишь мы остановились?»[56]. Таким образом, исторический колорит остается лишь фоном, на котором разворачиваются судьбы современных Бестужеву людей.

Интерес повести Бестужева привлекают прежде всего позицией автора. На смену аукториальной ситуации, автору-демиургу в повестях «Замок Венден» и «Замок Эйзен» приходит новый тип организации текста, при котором появляется рассказчик, посредник между Бестужевым и его персонажами. Значение этого нововведения очень точно определила Н.Н.Петрунина: «В «Замке Эйзен» едва ли не впервые в истории русской повести особую значимость приобретает образ Рассказчика — гвардейского капитана <...>. И дело не только в том, что благодаря этому рассказ становится свободным и непринужденным, а язык сближается с бытовым просторечием, насыщается элементами фольклора,

---

[56] Аукториальная ситуация — ситуация, при которой «событийно сферы автора и персонажей разделены, благодаря этому возникает диалектически многомысленное и тонкое противоречие: автор волен располагать своими героями как творец, <...> обращаясь к героям, он объединяет себя с ними в некое единство; и в то же время внешняя и внутренняя жизнь протекает спонтанно и словно защищена от его вмешательства прозрачным, но непроницаемым пологом» (Ю.М.Манн). Введение автора проявляется в на закрепленной дистанции между историческим прошлым и авторско-читательской современностью. Этим и объясняются многочисленные анахронизмы, иногда превращающиеся в литературную игру, когда Бестужев намеренно сталкивает контрастно изображения нравов и быта средневековья, иногда достигая противоположные цели. Сопровождая исторические события современным комментарием, Бестужев разрушает целостность исторического времени. Например, в «Ревельском турнире» объяснение в любви Эдвина прерывается словами автора, долженствующими психологически сблизить героев повести и читателей: «Эдвин договорил это приветствие трепещущим голосом, но был доволен, что сказал его <...> более читателя, которого прошу <...> простить моего героя: во-первых, потому, что он не читал ни оного французского словаря комплиментов, а во-вторых, стоял перед прекрасной девушкой, к которой был очень неравнодушен. Ах! кто из нас не казался порой учеником пред светскими красавицами? <...> И что ни говори — я не верю многословной любви в романах». Бестужев А. Собр.соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 106.

усваивая вместе с тем народную точку зрения на события, — рассказчик выступает вершителем исторического и нравственного суда не только над героями, но и над всем ушедшим в прошлое феодализмом»[57].

Попытка ввести посредника между двумя эпохами чрезвычайно важна. Впервые к этому приему Бестужев обращается в ранней повести-очерке «Замок Венден» (1821). Повесть имеет подзаголовок «Отрывок из дневника гвардейского офицера» и датируется 23 мая 1821 года, тогда как события происходят в 1208 году, как следует из ссылки на источник. В «Замке Эйзен» (1825) этот прием повторяется: повесть предваряет небольшое вступление, подписанное «А.Бестужев», в котором устанавливается связь между автором и рассказчиком предания — капитаном, «известным охотником до исторических былей и старинных небылиц», к которому обратился автор, желая узнать историю замка. Бестужев подробно обрисовывает ситуацию рассказа, уснащая ее бытовыми деталями: историю он слышит «в последний поход гвардии, будучи на охоте за Нарвою», от капитана, который «уже успел разведать подробно об этом замке от пастора, и когда нас собралось человек пяток, то он пересказал нам все, что узнал, как следует ниже»[58]. Выстраивается целая цепочка рассказчиков: пастор — капитан — А.Бестужев, существование которых подтверждает достоверность рассказа. Этот прием Д.Якубович назвал «ступенчатым», или «лестницей»[59]. Трудно не согласиться с мнением М.Альтшуллера, который возводит этот прием к мистификациям В.Скотта и указывает на развитие традиции Пушкиным в «Повестях Белкина», хотя и не упоминает качественно разную природу этого явления у В. Скотта и А.С.Пушкина: «Бестужев не нуждается в мистификации. Лестница тройного рассказчика была важна для него художественно: она связывает прошедшее с настоящим и придает туманному рассказу о прошлом видимость правдоподобия»[60].

---

[57] Петрунина Н.Н. Проза декабристов (романтич. повесть первой половины 1820-х гг.) // История русской литературы. М., 1981. Т. 2. С. 184.

[58] Бестужев А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 152.

[59] Якубович Д. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы В.Скотта // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 163—166.

[60] Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 52.

Исторические повести А.Бестужева сыграли важную роль в создании русского исторического повествования. Хотя для романтика Бестужева характерна модернизация прошлого, он впервые в русской литературе адаптировал художественные принципы исторических романов В. Скотта, заявил о новом отношении к документальному материалу как основе художественного произведения. Повести Бестужева строятся по новеллистическому принципу, восходящему к анекдоту-происшествию: центростремительное развитие сюжета сочетается с «поворотным пунктом», будь то неожиданное появление атамана разбойников в качестве спасителя («Роман и Ольга»), похороны вместо ожидаемой свадьбы («Замок Эйзен») или победа на рыцарском турнире купца («Ревельский турнир»). Близость к новелле и анекдоту подобного построения сюжета становится очевидной, если вспомнить классические определения: анекдота, данное В.Томашевским: «Анекдот, представляющийся, вообще говоря, довольно зыбкой и неясной малой формой фабульного построения, во многих случаях сводится всецело к пересечению двух главных мотивов. <...> Пересекаясь, мотивы создают особый эффект двусмысленности, контраста, характеризуемый французским термином «bon mot» («красное словцо») и «pointe» (буквально «острота»)»[61], и новеллы, данное И.А.Виноградовым: «новелла дает противоречия (жизни) в сконцентрированном, как бы сведенное к резкому и отчетливому противопоставлению, виде! <...> противоречие, проявляющееся уже в самом наличии факта, сообщаемого в новелле, нельзя понимать как «исключительность», «редкость» факта <...>. «Остроту» новеллистического материала нельзя понимать грубо. Это такая острота, которая может сводиться именно к поражающей и возмущающей обыденности, противостоящей, с точки зрения писателя, «должному»[62]. Иначе говоря, в основе ряда исторических повестей Бестужева лежит событие, восходящее к анекдоту-происшествию, потому что это событие высвечивает скрытые противоречия жизни, типично и основано на эффекте неожиданности. Событие, составляющее сюжет повествования, лишь

---

[61] Томашевский Б.В. Сюжетное построение // Поэтика: Традиции русской и советской поэтических школ. Budapest, 1982. С. 676.

[62] Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Борьба за стиль. Л., 1937. С. 24—26.

номинально связано с эпохой. Оно носит внеисторический или формально исторический характер («Ревельский турнир», «Роман и Ольга», «Замок Эйзен»). Историзм повествования создается благодаря «местному колориту» — точному воссозданию прежде всего быта, костюмов, вооружения. Бестужев, развивая традиции В.Скотта, больше внимания уделяет вымышленным персонажам, события жизни которых обусловлены историей, недооценивая историческую значимость известных личностей, что объясняется желанием создать историю нравов, а не отдельных людей. Исторический анекдот в повествовании Бестужева еще не осмыслен как документальный источник информации о прошлом. Анекдоты используются лишь на уровне бытовой разновидности жанра для характеристики вымышленных персонажей (лекарь Лонциус и рыцарь Доннербац из «Ревельского турнира»).

Важным открытием Бестужева становится иерархия передающих сознаний от рассказчика до автора. Сферы повествования каждой из ипостасей автора еще не развиты, но сделан первый шаг в создании многосубъектного повествования, результатом которого будет объективная картина мира. Бестужев почувствовал необходимость закрепления временной дистанции между автором и персонажами, современностью и прошлым. Многоступенчатое повествование напоминает субъектно-временную организацию анекдота, расширение границ каждого голоса которого — автор — рассказчик — персонаж — произойдет в творчестве А.С.Пушкина и станет одной из главных черт поэтики исторического романа.

А.Бестужев, развивая традиции В.Скотта, интуитивно определил путь развития русской исторической прозы и оказался почти дословно созвучен А. Пушкину, когда отметил главное открытие Скотта: «Гений В.Скотта угадал домашний быт и вседневный ум рыцарских времен <...>. Да, Вальтер Скотт спрыснул их живой водой творческого воображения, дунул им в ноздри, сказал: «живите» — и они ожили <...>. Это живые люди, с их мелкими страстишками, с их поверьями, с их обычаями, с любимыми их приговорками. Он распахнул перед нами старину, но не повернул ее к нам, а нас перенес в нее»[63].

---

[63] Бестужев А. О романе Н.Полевого «Клятва при гробе господнем» // Бестужев А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 593—594.

Дальнейшие открытия в жанре исторической повести были сделаны в творчестве сторонников «прозаического» повествования, в частности А.О.Корниловича. Повести Корниловича в полной мере можно назвать «лабораторией исторического романа»[64]. А.О.Корнилович, профессиональный историк, предложил новый путь художественного изображения прошлого, принципиально новое отношение к историческому материалу.

На художественное творчество Корниловича большое влияние оказали исторические очерки. А.О.Корнилович стал известен современникам прежде всего как автор исторических очерков о Петровской эпохе, напечатанных в 1824 году под общим названием «Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год». Само название очерков определяет круг интересов их автора: «О частной жизни императора Петра I», «Об увеселениях русского двора при Петре», «О первых балах в России», «О частной жизни русских при Петре». Корниловича привлекает история нравов, частная жизнь людей той эпохи. Альтшуллер замечает, что «от этих документальных очерков оставался только шаг до художественной исторической прозы»[65]. Этот шаг в сторону исторического романа был сделан Корниловичем, автором исторических рассказов и повестей.

Очерковое начало проявляется в повестях Корниловича в особом построении сюжета, центр которого составляет одно событие, отражающее как в фокусе своеобразие целой эпохи. Историзм в понимании А.О.Корниловича принципиально отличается от историзма повестей А.Бестужева. И в творчестве Корниловича сохраняется точность и достоверность в изображении «местного колорита», но акцент переносится с исторического события на историю нравов. Корнилович пытается передать психологию «массового» исторического человека. Подобная установка определяет особое внимание не к собственно историческим событиям, описанным в хрониках, а к непосредственным впечатлениям свидетелей или участников этих событий. Как профессиональный историк Корнилович сумел оценить историческую значимость анекдотов, преданий, слухов, зафиксированных в мемуарах и дневниках.

---

[64] Левкович Я.Л. Историческая повесть // Русская повесть. Л., 1973. С. 125.
[65] Альтшуллер М. Эпоха В.Скотта в России. СПб., 1996. С. 38.

Использование документов, воссоздающих быт и нравы эпохи, образ жизни и мышление, предопределили отличные от романтических повестей «поэтического» направления принципы повествования. Важное место в художественной системе повестей занимает исторический анекдот. Анекдот входит в повествование на разных уровнях — как источник сюжета, в этом случае он осмысляется как факт реальной действительности, и как психологически достоверное событие, потенциально позволяющее воссоздать историческую психологию. И хотя рамки романтической повести и особенности творческой манеры не позволили Корниловичу реализовать последнее, он вплотную подошел к проблеме передачи особенностей сознания людей другой эпохи. Развитие этой тенденции произойдет в творчестве А.С.Пушкина, который в «Арапе Петра Великого» носителем «массового» сознания делает реально существовавшее историческое лицо, таким образом жизнь конкретного человека обретет типичность. Тем не менее Корнилович сделал анекдот основой художественного повествования как форму рассказа о прошлом, порожденную именно этим временем, оценив жанр как исторический документ и сделав первый шаг в раскрытии повествовательных возможностей анекдота.

Сюжетную основу большинства рассказов и повестей Корниловича составляет исторический анекдот, начиная с первого известного рассказа «Утро вечера мудренее», написанного в 1820, а опубликованного в 1828 году и заканчивая лучшей его повестью «Андрей Безыменный» (1831). Исторические анекдоты связаны с Петровской эпохой и рисуют образ Петра I в апологетических тонах. Основой раннего рассказа «Утро вечера мудренее» является анекдот, рассказанный А.Нартовым, приближенным Петра, учившим его токарному делу, о событиях после поражения под Нарвой. Петр I приказал отлить из церковных колоколов пушки, и спасла церковную утварь жертва князя Ромодановского, отдавшего на военные нужды деньги, накопленные его отцом. Сюжет повести «Татьяна Болотова» связан с темой стрелецких бунтов и восходит к многочисленным рассказам о милосердии и справедливости монарха. Последнее примечание к повести указывает на природу сюжета: «Основание сей повести взято из исторического анекдота времен Петра Великого, все прочее также заимствовано

из исторических источников»[66]. «Андрей Безыменный» представляет собой развитие анекдота о часовом и неправом суде и почерпнуто у И.Голикова из его «Деяний Петра Великого»[67]. Кроме того, анекдот присутствует и на уровне отдельных эпизодов, которые составляют историческую канву повествования — описание ассамблеи, история жизни Екатерины I, характеристика Петра I (портретная, речевая) в повести «Андрей Безыменный».

Основной путь адаптации анекдота в художественном тексте повестей Корниловича — беллетризация, распространение анекдота за счет развития побочных сюжетных линий и принципа «драматических сцен» (Б.Реизов). Обычно Корнилович пытается решить проблему взаимодействия документального материала и художественного вымысла путем ввода романтической линии. Исследователи отмечают неорганичность документального и художественного повествования. Например, в повести «Андрей Безыменный», по мнению Я.Л.Левкович, «документальный материал почти не подвергается художественной обработке. В ней существует два слоя: исторический фон, разработанный внимательным историком, знатоком эпохи, и романтический сюжет, который как бы накладывается на этот фон»[68]. Попытка оживить исторический очерк введением вымышленных героев не удается Корниловичу. Любовная линия, как правило, развивается отдельно от основного сюжета и не способствует решению основной авторской задачи — показу Петра, особенностей эпохи «домашним образом», изнутри. Характеры вымышленных персонажей не развиты. Функции романтических героев сводятся лишь к свидетельству поступков, слов исторических деятелей — Петра I, его соратников. Повествование делится на несколько планов, с которыми тесно связаны позиция автора и временная организация текста. В экскурсах в прошлое автор выступает как историк, из авторско-читательского настоящего комментирующий события Петровской эпохи. Неслучайно возникают постоянные сравнения

---

[66] Корнилович А.О. Татьяна Болотова // Русская историческая повесть. М., 1988. С. 326.

[67] Примечание Корниловича: «Обстоятельство о молитве и слова, вложенные в уста ратника, не вымышлены; любопытные могут в том удостовериться в «Анекдотах о Петре I Голикова». Русская историческая повесть. М., 1988. С. 377.

[68] Левкович Я.Л. Историческая повесть // Русская повесть. Л., 1973. С. 128.

с современностью: «Образ жизни наших дедов был не тот, что ныне»[69], «Кто из вас, петербургские мои читательницы, чтоб людей посмотреть и себя показать, <...> не кружил <...> по тенистым дорожкам Летнего сада? <...> Но ныне Летний сад не то, что бывал в старину. На месте настоящей, великолепной решетки на Неву возвышались три деревянные галереи <...>. Мостов на Неве в царствование Петра не существовало»[70]. В.В.Виноградов называет этот прием «методом исторических параллелей», смысл которого сводится к тому, что он «обостряет восприятие исторической перспективы, внушает иллюзию непосредственного знакомства автора с изображаемой средой и культурой, с ее языком и номенклатурой»[71]. Аукториальная позиция автора характерна и для «романтических» сцен, в которых наряду с историческими лицами действуют вымышленные персонажи. Но меняется дистанция: автор как бы приближается к описываемым событиям и как свидетель не столько рассказывает, сколько передает увиденное и услышанное. Место авторского монолога занимают диалоги героев, которые наряду с глаголами настоящего и прошедшего времени несовершенного вида создают ощущение сиюминутности происходящего: «Петр <...> излагал на бумагу предначертания об образовании областных судов. Когда кончил <...> положил перо и произнес молитву <...>. «Молишь о правде, а сам не творишь правды, — раздалось в ушах государя. Озирается <Петр>, никого не видит, только часовой стоит неподвижно у ружья. Не веря своим ушам, спрашивает... «Пугай тех, кому есть чего бояться!» — отвечал ратник»[72]. Такой тип повествования можно назвать, пользуясь определением Б.Реизова, «методом драматических картин», потому что временная структура повествования действительно напоминает драматургию того времени. Авторский голос выполняет роль ремарок: «Но чем докажешь истину своих слов? — вскричал вспыхнувший <...> Петр», «Закон, — с горькою улыбкою сказал Безыменный», «Вот она! — ответствовал

---

[69] Корнилович А.О. Андрей Безыменный // Русская историческая повесть… С. 66.

[70] Там же. С. 375—376.

[71] Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 550.

[72] Корнилович А.О. Андрей Безыменный // Русская историческая повесть. М., 1988. С. 377.

Безыменный, вынув ее <челобитную> из бокового кармана»[73]. Эту особенность повествования охарактеризовала Я.Л.Левкович: «Хронологическая дистанция между действием и современностью достигается с помощью различных стилистических пластов. Обстоятельствам, вызвавшим воспоминания или рассказ о прошлом, придается форма самостоятельной новеллы, изложенной в ином стилистическом ключе, чем сама повесть. Романтическая патетика исторического рассказа, «воспоминаний» контрастирует с подчеркнуто бытовой манерой вводной новеллы или послесловия»[74].

Наряду с повествованием аукториального типа, при котором автор рассказывает и комментирует события, в творчестве Корниловича делаются попытки передать временную дистанцию, отделяющую автора и читателей от событий прошлого посредством введения «ступенчатого» повествования (Д.Якубович)[75]. В рассказе «Утро вечера мудренее» некий старик Авдей Анкундинович рассказывает В.А.Плавильщикову (1768—1823), брату известного драматурга П.А.Плавильщикова и другу И.А.Крылова, «один случай из множества слышанных от покойного Андрея Константиновича Нартова», который умер в 1756 году. Таким образом, выстраивается живая нить, связывающая события начала XVIII столетия с веком XIX. Основная функция этого приема, ставшего традиционным в исторических повестях и романах вальтерскоттовского типа, заключается в создании иллюзии достоверности, реальности исторических событий.

Тот же прием используется Корниловичем и в повести «Татьяна Болотова», послесловие к которой представляет собой отдельную новеллу, удостоверяющую истинность рассказа. Система передающих сознаний повести довольно сложна: повесть рассказана внучкой Татьяны и Бориса Болотовых случайному прохожему, человеку «почтенному летами и званием», упавшему перед ее домом, который скрывается под подписью А.И. Исследователи не сходятся во мнении, кто скрывается за этими инициалами — А/лександр/ И/осифович Корнилович/ или А.Ивановский, член следственной комиссии, опубликовавший повесть декабриста в

[73] Там же. С. 378—379.

[74] Левкович Я.Л. Историческая повесть // Русская повесть. Л., 1973. С. 131.

[75] См.: Якубович Д. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы В.Скотта // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 163—166.

альманахе «Альбом северных муз на 1828 год»[76]. Временной вектор повествования связывает 1702 год (начало рассказа о судьбе героев) — 1712 год (встреча с Петром I протагониста, заседание Сената, упоминание о войне со шведами и турецком походе, участником которых был герой) — февраль 1810—20-х годов (рассказ внучки Болотовых) — 1828 год (публикация повести А.И.).

Незавершенность произведения, объясняющаяся вполне реальными причинами — смертью рассказчицы, с уходом которой закончилась не только история ее семьи, но и целая эпоха, также является художественным приемом. благодаря вставной новелле, события продолжаются в настоящем, раскрыты в современность. Корнилович, используя посредника между автором и читателями, полностью не реализует возможности этого приема. Рассказ не отражает психологию ни старой женщины, вспоминающей семейное предание, ни А.И., интонации которого в послесловии психологически окрашены и не похожи на нейтральный авторский тон повести. В повести отсутствует сказовое начало. Тем не менее образ рассказчика в повестях Корниловича можно рассматривать как предтечу героя, судьба которого станет композиционным центром в историческом романе. С романом повести Корниловича роднит и изображение исторических деятелей. Основываясь на документальном материале, Корнилович с добросовестностью историка воссоздает мельчайшие черты их облика и поведения. Но романтическая тенденциозность, идеализированность исторических персонажей не позволяют передать своеобразие их психологии, мышления, личности. Петр I, Екатерина I, сенаторы, несмотря на скрупулезную точность деталей, все-таки не становятся живыми людьми, характерами, оставаясь представлением автора об этих деятелях. Изображение Петра как героической личности, идеального правителя отвечало романтической концепции выдающегося человека и соответствовало оценке Корниловичем роли Петра в русской истории. Попытку передать психологию исторической личности делает А.С.Пушкин в «Арапе Петра Великого», основываясь на очерках Корниловича.

[76] См. об этом: Грумм-Гржимайло А.Г. Декабрист А.О.Корнилович // Декабристы и их время. Т. 11. М., 1932. С. 351—352; Вацуро В.Э., Гилельсон М.Н. Сквозь умственные плотины. М., 1973. С. 17—24; Альтшуллер М. Эпоха В.Скотта в России. СПб., 1996. С. 40.

В то же время исторические личности в повестях Корниловича вовлечены в романтическую интригу — А.Меньшиков отнимает поместье у А.Горбунова, Петр наказывает виновных и восстанавливает справедливость, Екатерина принимает участие в судьбе Варвары. Заступничество Екатерины I, пытающейся помочь невесте Андрея Горбунова избавиться от ненавистного жениха, возможно является одним из источников эпизода встречи Маши Мироновой с Екатериной II в романе Пушкина «Капитанская дочка». Сюжетные совпадения можно продолжить. Внучка Татьяны Болотовой показывает А.И. записку, в которой Петр прощает отца Татьяны. Трудно удержаться от ассоциаций с грамотой, которая украшает поместье, принадлежащее потомкам П.А.Гринева. Само название повести по имени героини, которая почти не принимает участие в действии, также перекликается с романом А.С.Пушкина. Сочетание историко-бытового повествования с романтической интригой в повестях Корниловича образует относительно замкнутое сюжетное пространство.

Для повестей А.О.Корниловича характерно взаимодействие двух тенденций — реалистической, выразившейся во внимании к историческим документам и желании создать художественное повествование с опорой на исторические свидетельства, и романтической, в пределах которой происходит художественное освоение исторического материала — разработка сюжетов, обрисовка характеров, субъектно-временная структура повествования. Ориентируясь на художественную манеру В.Скотта, перенося принципы исторического повествования «домашним образом» на русскую почву, Корнилович далек от создания единого стиля — романтическая интрига в его повестях механически соединяется с нравоописательным очерком и историческими экскурсами.

## 1.2. Функции анекдота в раннем романе 1830-х годов

Основная задача исторического повествования — «воспроизвести историческую эпоху посредством вымысла, через взаимоотношения героев вскрыть конфликты, составлявшие душу эпохи», — могла быть решена только в романе. Исторический роман 1830-х годов возникает как развитие реалистических тенденций,

наметившихся в романтической повести, прежде всего, принципов адаптации документального материала в художественном тексте. Б.Г.Реизов так определяет точку соприкосновения научного и художественного изображения прошлого: «Историческая наука нашла в историческом романе свою поэтику: принципы изображения и композицию, стиль, метод исследования и метод творчества, ту своеобразную творческую психологию, которая была связана с заново истолкованным историческим материалом»[77]. Документ остается основой исторического повествования и в романе, но меняются принципы его введения в художественное произведение.

Наиболее ярко основные тенденции развития исторической прозы конца 1820—1830-х годов проявляются в творчестве А.С.Пушкина, М.Н.Загоскина и И.И.Лажечникова.

Создателем первого русского романа вальтерскоттовского типа является М.Н.Загоскин, исторический роман которого «Юрий Милославский» (1829) написан по творческим рецептам «шотландского чародея». В плане исследования больший интерес представляет следующий роман этого автора «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831). В нем Загоскин уходит от традиций Вальтера Скотта и пытается создать оригинальное произведение не только потому, что обращается к темам русской истории, причем истории современной, но и потому, что вырабатывает новые принципы художественного повествования.

В письме к В.А.Жуковскому Загоскин писал: «Исторические романы можно разделять на два рода: одни имеют предметом своим исторические лица, которые автор заставляет действовать в своем романе и на поприще общественной жизни, и в домашнем быту; другие имеют основанием какую-нибудь известную эпоху в истории, в них автор не выводит на сцену именно то или другое лицо, но старается характеризовать целый народ, его дух, обычаи и нравы в эпоху, взятую им в основание его романа. <...> я могу написать исторический роман нашего времени, не заставляя действовать людей, которые, как наши современники не могут

[77] Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958. С. 95.

ни в каком случае занимать первые места в романе — о них можно упоминать в рассказе и даже показывать на втором плане, но с величайшей осмотрительностью»[78]. Загоскину не удалось полностью уйти из-под влияния Скотта. Но М.Н.Загоскин действительно отказывается от изображения реальных исторических личностей, точнее, они присутствуют в романе, но под вымышленными именами. Главные герои романа — вымышленные персонажи, судьба которых тесно связана с историческими событиями. Основной принцип воссоздания исторической эпохи в романе Загоскина — ориентация на быль, на реальный факт и на уровне сюжета, отдельных сюжетных коллизий, и на уровне обрисовки характеров. Сюжетную основу романа составляет реальное событие — женитьба пленного французского офицера на русской дворянке во время Отечественной войны 1812 года. Автор замечает: «Интрига моего романа основана на истинном происшествии — теперь оно забыто, но я помню еще время, когда оно было предметом общих разговоров и когда проклятия оскорбленных россиян гремели над главою несчастной, которую назвал я Полиною в моем романе»[79]. Комментатор творчества Загоскина А.Песков приводит в доказательство типичности ситуации, описываемой автором «Рославлева...» отрывок из статьи, напечатанный в журнале «Сын отечества» в 1813 году: «Достоверные свидетели сказывали нам, что в разных губернских городах, где пленные находятся, не токмо они в пище, платье и прочем <...> недостатка не имеют, <...> но свидетели утверждают, что не бывает ни одного собрания, ни одного бала, куда бы французы преимущественно приглашены не были, <...> что они имеют вход во все домы, что некоторые русские дворяне с ними о России рассуждают. И уверяют, и без ужаса повторить это не можно! <...> что несколько благородных девиц собираются выйти за них замуж...»[80] Ситуация, описанная в романе, типична, узнаваема и в силу этого исторична. Исторический анекдот включает в себя содержание целой эпохи. Акцент переносится с исторических личностей на вымышленных персонажей, которые так же связаны с эпохой , как известные государственные деятели и военачальники.

---

[78] Загоскин Н.М. Собр. соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 792.
[79] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1986. С. 26.
[80] Сын Отечества. 1813. Ч. 6. № XXVI. С. 301—304.

Исторические личности изображаются в соответствии с художественными принципами Н.М.Загоскина на периферии произведения. Но при этом их роль чрезвычайно важна — они не только восполняют недостаток исторического колорита, но, существуя в одном литературном пространстве с вымышленными героями, своим присутствием удостоверяют истинность событий романа.

Исторические персонажи по степени художественной обработки можно разделить на два типа. К первому относятся образы Наполеона, Сегюра, Мюрата, которые показаны издалека, статичны и соответствуют своей исторической репутации. Второй тип представлен безымянными героями романа, которые легко узнаваемы и показаны «домашним» образом, как частные люди. Персонажи второго типа так же не развернуты, но они, может быть в силу своей безымянности, ближе к романтическим героям. Таковы, например, герой Отечественной войны 1812 года А.С.Фигнер, Д.Давыдов, «певец любви, вина и славы», появляющийся с цитатой из его стихов, адмирал А.С.Шишков, выведенный в романе под именем князя Радугина, которого Загоскин охарактеризовал в нескольких словах: «моряк, бешеный патриот, добрый и честный человек»[81]. Персонажи этого типа в большей степени связаны с жизнью протагониста, включены в действие. «Молчаливый офицер» появляется в критические для Рославлева и этапные для России периоды — в начале романа он высказывает мысль о неизбежности войны с Францией, отчаянно сражается с французами и подает пример воинского мужества Рославлеву и, наконец, в осажденном Данциге под именем итальянского купца Дольчини спасает Полину и устраивает последнее свидание Рославлева с ней. Загоскин, вводя своего героя в развитие романтической интриги, наряду с вымышленными использует факты реальной биографии А.С.Фигнера.: «Тем, которые в русском молчаливом офицере узнают историческое лицо тогдашнего времени — я признаюсь заранее в небольшом анахронизме: этот офицер действительно был, под именем флорентийского купца, в Данциге, но не в конце осады, а при начале оной»[82]. Загоскин обращается

[81] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1986. С. 53.
[82] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1986. С. 26.

к исторической памяти своих современников, к их личным впечатлениям от недавних событий, и надеется, что его роман будет подкреплен воспоминаниями читателей, переживших вместе с автором и его персонажами героическую эпоху.

Создавая образы исторических личностей, Загоскин опирается на реальные события даже в деталях. Например, портрет «молчаливого офицера», созданный во 2-й главе романа, отражает восприятие прототипа героя А.С.Фигнера его современниками. Загоскин: «Этот молчаливый офицер был среднего роста, белокур, круглолиц и вообще приятной наружности; но что-то дикое, бесчувственное и даже нечеловеческое изображалось в серых глазах его. Казалось, ни радость, ни горе не могли одушевить этот неподвижный, равнодушный взор; и только изредка улыбка, выражающая какое-то холодное презрение, появлялась на усах его»[83]. Эта характеристика перекликается с воспоминаниями о А.С.Фигнере его товарища по партизанскому отряду Н.М.Неведомского, напечатанных в «Современнике» в 1838 году: «Бесстрастное лицо его походило на стертый временем, ничего не показывающий часовой циферблат; ни взглядом, ни движением не давал знать, что это презрение и к своей и к чужой жизни стоит ему какого-либо усилия над самим собою»[84].

Если при создании образов А.С.Фигнера, Д.Давыдова Загоскин опирается на реальные события, факты, то, работая над образами Наполеона, Сегюра, Мюрата он использует историко-биографические анекдоты. Присутствие исторических анекдотов в романе выполняет несколько функций. Известные слова исторической личности являются прямой характеристикой и иллюстрируют, сообщая историческую достоверность, события романа. Таков анекдот из жизни Наполеона, который Загоскин приводит в главе 1 части 4: «Мы не станем исчислять всех неизъяснимых бедствий, постигших французов во время сего гибельного похода. <...> Надо было все это видеть <...>, чтоб постигнуть, наконец, с каким отвращением слушает похвалы доброму сердцу и чувствительности императора французов тот, кто был свидетелем их ужасных бедствий и знает адское восклицание Наполеона:

[83] Там же. С. 35.
[84] Современник. 1838. Т. IX. С. 21.

«Солдаты? ...и, полноте! Поговоримте-ка лучше о лошадях!» Истинность слов Наполеона подтверждается сноской автора: «Так отвечал Наполеон одному из генералов, который стал ему докладывать о бедственном положении его солдат. Может быть, этот анекдот несправедлив: но, прочтя со вниманием всю политическую и военную жизнь Наполеона, как не скажешь si non e vero, e bon trovato <если не верно, то хорошо придумано (ит.)>»[85].

Бесчувственность Наполеона, его невнимание к судьбе солдат, что не совсем соответствует исторической правде, отражает представление об этом человеке как об узурпаторе, тиране, захватчике, которое сложилось в 1810-х годах, и, кроме того, связано с основной идеей романа: истинному патриотизму, воодушевившему все слои русского общества, противопоставлена воля честолюбца Наполеона.

Той же цели служит не развернутый в повествовании анекдот, описывающий пребывание Наполеона в Москве: «В полной надежде на неизменную звезду своего счастия, Наполеон подписывал в Кремле новые постановления для парижских театров, прогуливался в своем сером сюртуке по городу и <...> ожидал <...> мирных предложений от нашего двора»[86]. Этот анекдот подкрепляет репутацию Наполеона, сложившуюся в русском обществе в описываемый период. Любопытно, что этот факт используется и другими писателями этого времени для ниспровержения мысли о гениальности Наполеона, например, С.Н.Глинкой в «Записках о 1812 годе».

Наряду с исторической достоверностью, которая возникает как результат творческой обработки историко-биографических анекдотов, в создании образа Наполеона проявляются черты романтической поэтики.

На образ реального исторического лица накладывается субъективное восприятие Загоскина: «Как бы два Наполеона сосуществуют в романе — Наполеон — герой с «орлиным взглядом» и Наполеон — волк, по басенному снижающий образ высокого героя»[87]. Изображение Наполеона в романе отражает разные этапы

---

[85] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1986. С. 310.

[86] Там же. С. 246.

[87] Песков А. Исторический роман нашего времени // Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1986. С. 19.

развития русского общества. С пришедшим из литературы военных лет образом Наполеона-волка соединяется интерес к неординарному человеку, судьба которого после русского похода превращает его в трагическую фигуру. Тенденциозность выбора анекдотов, рисующих Наполеона не как великого человека, а как врага, среди анекдотической литературы о нем, широко представленной журналами того времени, также передает историческую атмосферу 1810-х годов.

Исторический анекдот присутствует и на уровне отдельных сюжетных мотивов. В этом случае анекдот, не будучи связан с конкретным историческим деятелем, тем не менее отражает эпоху. Таков, например, рассказ князя Радугина о злоключениях французского посланника: «Вот, господа! с час тому назад — продолжал князь Радугин, — в Большой Морской повстречались две кареты, в одной из них сидел ваш посланник, а в другой какой-то гвардейский прапорщик, разумеется малой молодой. По неосторожности кучеров колесо одной кареты зацепилось за колесо другой <…>. Вот его превосходительство обиделся, зашумел, закричал, офицер стал извиняться, но посланник не хотел слышать никаких извинений и поднял такой штурм, как будто б дело шло о чести всей Франции. <…> офицер высунулся в окно и, продолжая извиняться, сказал его превосходительству, что должно непременно подвинуть назад его карету. «Французы никогда не двигаются назад!» — отвечал гордо посланник. «И русские тоже!» — возразил офицер. — Пошел!» Кучер ударил по лошадям, они рванулись… Крак! — и у посланника одного колеса как не бывало. Офицерская карета помчалась вдоль улицы, и весь народ закричал: «Славно, ай да молодец!»[88]

Анекдот привлекает внимание к конкретному событию и чрез него показывает характерные черты поведения русского офицера и француза. Происшествие приобретает значимость именно потому, что высвечивает скрытые процессы общественной жизни — изменение отношения в русском обществе к французам, французскому влиянию. Столкновение двух карет рассматривается как метафора пробуждения национального самосознания русского общества. Причем важно, что носителем патриотической идеи

[88] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1958. С. 56.

становится юноша, поступок которого вызвал горячее одобрение «порядочных и очень порядочных людей»[89], а не мужиков, как подчеркивает рассказчик. Анекдот сохраняет все жанровые особенности — яркость и одновременно типичность события, лаконизма формы при широком обобщающем смысле, пуант — реплики посланника и офицера и победу в поединке русской кареты, определенный контекст, повлекший за собой рассказ, — но перерастает рамки литературного анекдота. Указание конкретного времени и места действия сообщает анекдоту иллюзию достоверности. Включенный в художественное повествование анекдот становится характерной чертой эпохи и прообразом основной идеи романа.

Ту же функцию — через конкретное событие показать своеобразие эпохи — выполняет и быль, взятая из афиши Ростопчина, рассказывающая о судьбе купеческого сына Верещагина. Быль в контексте романа приобретает черты типичности. Верещагин, «воспитанный иностранным и развращенный трактирною беседою»[90], у Загоскина безымянен, но сохраняет черты прототипа — принадлежность к купеческому сословию, знание французского языка. Эпизод, описанный Ф.В.Ростопчиным, за счет беллетризации, введения диалогов разрастается до сцены, смысл которой сводится к изображению патриотического единства простого народа. Быль сближается в романе с анекдотом как историческое свидетельство определенной эпохи, событие, раскрывающее смысл исторического процесса. Введение исторического анекдота и были придает роману достоверность даже на уровне отдельных деталей. Загоскин использует прием, который Л.П.Гроссман называет «утаенным анекдотом»[91]. Например, в разговоре московских купцов при обсуждении вторжения Наполеона в город упоминаются «молодцы из Каретного ряда», которые готовы сжечь свое достояние, но не отдать врагу. Возможно, этот образ навеян книгой Ф.В.Ростопчина «Правда о пожаре Москвы» (1823), который поджигателями Москвы считает каретников: «В Москве есть целая улица с каретными лавками, и в них живут

[89] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1958. С. 56.

[90] Цит. по: Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1958. С. 406.

[91] Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1928. С. 46.

одни только каретники. Когда армия Наполеона вошла в город ,то многие генералы и офицеры бросились в этот квартал, <...> выбрали себе кареты и заметили их своими именами. Хозяева, по общему между собой согласию; не желая снабдить каретами неприятеля, зажгли свои лавки»[92]. Документальные свидетельства позволяют Загоскину воссоздать исторический колорит, показать события, казалось бы незначительные, которые в совокупности создают представление о разнообразии проявлений исторической действительности.

Наряду с историко-биографическими и историческими анекдотами в романе присутствует и бытовая разновидность жанра. Бытовые анекдоты разрастаются до уровня отдельных сюжетов и используются для создания характеров второстепенных персонажей. Примером может служить образ русского помещика, самодура и патриота одновременно, Ижорского, насыщенный анекдотами. В кабинете Ижорского среди собрания редкостей хранились «челюсть слона, мамонтовые кости и лошадиное ребро, которое Ижорский называл человеческим и доказывал им справедливость мнения, что земля была некогда населена великанами»[93]. Желая поразить широтой своих интересов губернатора, Ижорский велел поместить в больницу , которую покинул последний выздоровевший больной, крепостных крестьян. Обман раскрылся, когда гости увидели в палате для чахоточных больных толстого пономаря и страдающего от водянки «Андрюху-сухаря». Глупость и невежество, о чем свидетельствуют анекдотические ситуации, в которые постоянно попадает герой, не мешают ему проявить высокий патриотизм и здравый смысл во время войны.

Проанализировав присутствие анекдота в романе Н.М.Загоскина «Рославлев», можно сделать следующие выводы: основу исторического повествования составляет документальный материал, представленный историческими, историко-биографическими анекдотами и былью, жанром, функции которого в контексте исторического романа сближаются с историческими анекдотами.

---

[92] Цит. по: Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1958. С. 405—406.

[93] Загоскин Н.М. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1958. С. 110.

Анекдот осознается прежде всего как факт окружающей жизни, через событие, несущее информацию о реальной действительности. Загоскин оценивает типичность ситуации, являющейся предметом рассказа. Анекдот входит в повествование как основа сюжета, становясь историей жизни вымышленных героев. Типическое, документальное предстает в форме конкретного, индивидуального. Через анекдот происходит взаимодействие исторического документа и художественного вымысла, романтического сюжета и реалистических принципов изображения исторического прошлого.

Историко-биографический анекдот позволяет создавать образы исторических деятелей «домашним образом», становясь одним из приемов разработки литературного характера.

Бытовой анекдот и быль становятся частью романа на правах источников отдельных сюжетных линий, сообщая повествованию увлекательность.

Анекдот позволяет высветить персонаж через ситуацию, через поступок, делая ненужным пространный авторский комментарий.

Исторический анекдот и быль создают «исторический колорит» всего произведения.

Иначе говоря, в романе Загоскина анекдот и быль используются на уровне сюжета, образной системы и «исторического колорита», не затрагивая временную и субъектную организацию повествования. Несмотря на подчеркнутую точность хронологии «В один прекрасный день в конце мая 1812 года…»[94], авторская позиция четко не определена. Аукториальная ситуация осложняется тем, что автор соединяет в себе две ипостаси: он принадлежит настоящему, авторско-читательской современности, и в то же время является свидетелем событий войны 1812 года как человек, живущий в это время. Авторское всеведение, свободное обращение к читателю с изложением личного мнения по поводу происходящего, показ исторических событий под определенным субъективным углом зрения — все это роднит роман Загоскина с лирическим произведением и ослабляет реалистическое звучание романа. Конфликт, восходящий к классицистическому столкновению в душе героя страсти и долга, стихия случайностей и

[94] Там же. С. 28.

неоправданных совпадений, тенденциозность главной идеи, монологизм автора — все эти черты романтической поэтики приходят в столкновение с реалистическим изображением исторического прошлого.

Тем не менее, творчество Загоскина открывает историю русского романа. Обращение к критической для судьбы нации эпохе, организация повествования, при которой на первый план выходят вымышленные герои, чья частная жизнь связана с историческими событиями «народный» поворот исторической темы, «личное» знание писателем эпохи, о которой он ведет рассказ, опора не только на документы, но и на общественную психологию — все эти черты исторического романа, развитые в русской литературе в творчестве И.И.Лажечникова, А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, впервые были заявлены в произведениях Н.М. Загоскина.

Не случайно сразу же после публикации «Рославлева» Пушкин в процессе чтения (в черновом автографе есть помета: 22 июня 1831 года) стал писать роман, названный по имени главного героя произведения Загоскина. Отрывок из ненаписанного пушкинского «Рославлева» позволяет говорить о полемическом характере этого произведения по отношению к оригиналу. Не останавливаясь подробно на особенностях пушкинской трактовки сюжета, образа Полины[95], следует упомянуть о том, чем мог привлечь Пушкина роман Загоскина, вызвавший неоднозначное и, скорее, критическое отношение со стороны общественности. Судя по тому, что Пушкин обращается к сюжету романа, его интересует жизнь общества в определенный исторической момент и повествовательная форма, которая, по словам Н.Н.Петруниной, «в самой череде образно-фабульных событий раскрыла бы связь частного, единичного с особенным и всеобщим»[96]. Иначе говоря, Пушкин, уже имевший опыт исторического повествования, почувствовал документальную природу «Рославлева» Загоскина, в котором была сделана попытка на основе анекдота-происшествия

---

[95] По свидетельству П.В. Нащокина, «Рославлев», как говорил сам Пушкин, был написан для того, что Пушкину не нравился характер Полины в романе Загоскина: она казалась ему слишком опошленною; ему хотелось представить, как он изобразил бы ее». Цит. по: Бартенев П.И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. М., 1992. С. 355—356.

[96] Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 66.

создать современный исторический роман. А.С.Пушкин, сохраняя событийную канву, меняет при этом тип повествования. Пытаясь преодолеть монологизм Загоскина и установить временную дистанцию, водораздел между персонажным и авторско-читательским временем, что не удалось сделать в «Арапе Петра Великого», Пушкин вводит новый персонаж — сестру молодого человека, соответствующего Рославлеву Загоскина (сестру протагониста), от лица которой и ведется рассказ. Повествование, таким образом, приобретает еще один голос, раздвигающий границы романа. Небольшая часть романа, напечатанная в «Современнике» за 1836 год, носит название «Отрывок из неизданных записок дамы», Пушкин же выступает только их «издателем».

Если даже оставить без внимания вопрос о причинах незавершенности пушкинского отрывка, важно, что работа над «Рославлевым» была для Пушкина творческой лабораторией, в которой происходило формирование нового типа исторического романа, воплощением которого стала «Капитанская дочка», а роман Загоскина, в какой-то мере, дал толчок творческим замыслам Пушкина.

Следующий этап в развитии русского исторического романа представлен творчеством И.И.Лажечникова, произведения которого многие исследователи считают вершиной исторической беллетристики 1830-х гг.[97] Лажечникову удалось соединить традиции романтической школы и реалистические приемы изображения прошлого. Его творчество развивается под влиянием двух основных направлений исторической романистики — Вальтера Скотта и французских романтиков — В.Гюго, А. де Виньи, Ш.Нодье. В то же время произведения И.И.Лажечникова во многом самобытны, непохожи на творчество его современников Загоскина и Булгарина, хронологически опередивших его в создании русского исторического романа.

В отличие от М.Н.Загоскина, Лажечникова интересуют исторические моменты, когда действуют «несколько пылких самоотверженных голов, а не народ, одушевленный сознанием своего человеческого достоинства»[98]. Эта установка определила своеобразие

---

[97] Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 132.
[98] Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 127.

поэтики. Герой Лажечникова — не средний, «массовый» человек вальтерскоттовского типа, а романтический избранник, человек сильных страстей и трагической судьбы. Ореол романтической исключительности сопутствует не только вымышленным персонажам, таким как герой «Последнего Новика» Владимир, но и историческим личностям — Бирону, Паткулю, Волынскому. В творчестве Лажечникова происходит своеобразное смешение разных тенденций исторического повествования 1830-х годов. Обилие исторических персонажей, фактографическая точность, отмечаемая исследователями (Н.Н.Петрунина, М.Альтшуллер, М.В.Нечкина) — все это подвергается творческой переработке в духе романтической историографии и в результате создает феномен исторического романа Лажечникова.

Творчество Лажечникова интересно и тем, что послужило поводом к полемике, развернувшейся между Пушкиным и Лажечниковым по вопросу историзма нарождающегося жанра романа. Индикатором позиций стало отношение к документальным источникам, принципы их адаптации в тексте и позиция автора. В предисловии к роману «Басурман» Лажечников изложил свое представление о предназначении исторического беллетриста: «Он должен следовать более поэзии, истории, нежели хронологии ее. Его дело не быть рабом чисел, он должен быть только верен характеру эпохи и двигателя ее, которых взялся изобразить… Миссия исторического романиста — выбрать из них самые блестящие, самые занимательные события, которые вяжутся с главным лицом его рассказа, и совокупить их в поэтический момент своего романа. Нужно ли говорить, что этот момент должен быть проникнут идеей?»

Начиная с ранних произведений Лажечникова одним из основных принципов его повествования становится историческая достоверность. В «Походных записках русского офицера» (1820) Лажечников передал личные впечатления от войны 1812—1815 гг. Роман «Последний Новик», задуманный в 1826 году и опубликованный в 1831—1832 гг., также, в какой-то мере, основан на личном опыте. Не удовлетворясь многочисленными источниками, среди которых «Деяния Петра Великого» И.И.Голикова, «История Карла XII» Вольтера, Лажечников предпринял двухмесячное путешествие по Лифляндии, проехав ее

«вдоль и поперек, большей частью по проселочным дорогам», чтобы «списать самую местность, нравы и обычаи страны»[99], где «происходили главные действия моего романа». Работе над романом предшествовала серьезная научная подготовка: «Прежде чем писать мои романы, я долго изучал эпоху и людей того времени, особенно главные исторические лица <…>. Например, чего не перечитал я для своего «Новика»! (Все, что сказано мною о Глике, воспитаннице его, Паткуле, даже Бире и Розе <…> взято много из Вебера, Манштейна, жизни гр. А.Остермана на немецком 1743 года, <…> драгоценных рукописей канцлера графа И.А.Остермана <…> и, наконец, из устных преданий Мариенбургского пастора Рюля и многих других…)»[100].

Глубокое знание документального материала все же не позволяет Лажечникову в первом романе решить проблему, свойственную повестям его предшественников, — объединить историческую и романтическую линии сюжета. Историческое повествование, оживленное за счет обращения к свидетельствам современников, память которых сохранила яркие и занимательные картины прошлого, сводится к «археологическому интересу»[101] и свободно, без ущерба для сюжета вычленяется из романа. Использование документального факта не выходит за границы создания «местного колорита».

В то же время Лажечников ближе к методу интуиции и научного воображения В.Скотта, чем другие романтики, например, А.Бестужев. Воссоздав для себя с помощью документов определенную эпоху, Лажечников из массы фактических данных выбирает наиболее характерное для этого времени и одновременно любопытное для современности. Наиболее ярким отражением исторической концепции Лажечникова является его второй роман «Ледяной дом» (1835).

В «Ледяном доме» романтическая фабула перемещается на второй план и становится средством раскрытия глубинных процессов

---

[99] Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 322.

[100] Лажечников И.И. Знакомство мое с Пушкиным // Лажечников И.И. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; СПб., 1858. Т. 7. С. 320—321; цит. по: Альтшуллер М. Эпоха В.Скотта в России… С. 134.

[101] Тойбин И.М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х гг. // Исследования и материалы. 1969. С. 175.

русской истории и способом создания психологической характеристики героев. Документальные сведения органично соединяются с романтической интригой. Общественная атмосфера эпохи Анны Иоанновны, символическим воплощением которой становится образ ледяного дворца, показана через судьбу отдельных людей.

В письме к литератору О.Сомову от 30 января 1833 г. Лажечников, сообщая о начале работы над новым романом из «времен Бирона», определил его основной пафос и сюжетно-образные характеристики: «Двор, наполняемый шутами, город, нашпигованный шпионами, угнетенная железным ярмом временщика Россия. Волынский, один из осмелившихся пойти ему навстречу, географический праздник, свадьба шута, Ледяной дом, Тредьяковский, профессор элоквенции, гордящийся тем, что удостоился получить от всещедрой десницы государыни всемилостивейшую оплеуху… все это весьма богатый материал для писателя, меня»[102]. Сюжет романа, таким образом, состоит из перечисления исторических анекдотов, которые являются знаковыми именно для эпохи Анны Иоанновны и будут развернуты в романе. Волынский, Тредиаковский, Бирон, географический праздник в честь свадьбы шута, проводившейся в ледяном дворце, — упоминание этих имен и событий вызывало в сознании современников Лажечникова определенные исторические ассоциации.

Ориентация на исторический анекдот становится одним из основных приемов поэтики романа. Исторический анекдот полностью отвечает всем требованиям историзма в понимании Лажечникова: анекдот достоверен, то есть основу рассказа составляет реально произошедшее событие, сообщение о котором окрашено личностным отношением и подтверждено рассказчиком, свидетелем или участником происходящего; событие настолько яркое, чтобы сохраниться в памяти нескольких поколений и превратиться в своеобразный символ своего времени. Иначе говоря, исторический анекдот и есть сюжетное выражение духа или, по Лажечникову, «идеи» эпохи. Для правления Анны Иоанновны основной

---

[102] ЦГАЛИ. Собр. П.Я.Дашкова. Ф. 93. Оп. 3. № 701; цит. по: Ильинская Н.Т. Примечание к «Ледяному дому» Лажечникова // Лажечников И.И. Собр. соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 641.

идеей становится борьба с засильем иностранцев, с тиранией Бирона. Поэтому неслучайно Лажечников обращается к реальным событиям, ставшим анекдотами. Именно анекдоты, а не сухое изложение фактов историками, отражают отношение к происходящему современников и потомков.

Центральный образ романа — Ледяной дворец, воздвигнутый в честь свадьбы шута Кульковского и «барской барыни» Волынского Подначкиной, — взят Лажечниковым из редкой книги профессора физики Георга—Вольфганга Крафта «Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санктпетербурге в генваре месяце 1740 года Ледяного дома» (Спб., 1741), а также мемуаров Манштейна, автора «Записок исторических, политических и военных о России с 1727 по 1744 г.» (М., 1810). Сведения о Ледяном доме приводит и В.А.Нащокин, автор «Записок Василия Алексеевича Нащокина» (Спб., 1842).

В мемуарной литературе Ледяной дворец предстает как проявление мощи и силы царской власти. Манштейн, с восхищением описывая дворцовые забавы, связанные с постройкой Ледяного дома, называет происходящее «необыкновенный народный праздник». В.А.Нащокин повествует об этих событиях как о «великом курьезе <…> всем на удивление». Г.-В.Крафт восхваляет «милость и щедролюбие ее императорского величества Анны Иоанновны», давшей «высочайшее соизволение и потребное к сему достопамятному строению немалое иждивение»[103].

Черпая фактические данные из этих книг, Лажечников совершенно меняет смысл этой истории, актуализируя в сознании читателей исторические анекдоты, рассказывающие о свадьбе пятидесятилетнего царского шута князя Голицына и калмычки Бужениновой, названной в честь любимого блюда императрицы. В образе Кульковского, дворянина, ставшего шутом при Анне Иоанновне, современники Лажечникова легко узнавали князя Голицына, внука знатного боярина и любимца царевны Софьи, так как причиной метаморфозы, произошедшей с ним, стала смена вероисповедания. Князь М.А.Голицын, будучи в Италии с дипломатическим поручением, тайно женился на итальянке и принял

[103] Цит. по: Ильинская Н.Т. Примечание к «Ледяному дому» Лажечникова… С. 700—701.

католичество. В России, когда тайна раскрылась, Голицын попал в Тайную канцелярию, а затем стал придворным шутом.

История Кульковского повторяет до мельчайших подробностей судьбу прототипа: «во всю жизнь его давали ему еще при Екатерине одно важное поручение в Италию; но он, исполнив его весьма дурно, возвратился оттуда католиком. И веру свою переменил он от желания угодить первому человеку в Риме, то есть папе, которого туфли удостоился поцеловать за этот подвиг. О ренегатстве его, скрываемом им в Петербурге, только недавно узнала государыня и искала случая наказать его за этот поступок не как члена благоустроенного общества, а как получеловека, как шута» (гл. III, «Ледяная статуя»).

Авторская тенденциозность проявляется в том, что И.И.Лажечников меняет мотивацию поступков своего героя: не любовь движет им, а угодничество, душевная низость. Трагическая история, произошедшая в реальности, низводится Лажечниковым до уровня фарса. Желание наказать «верховников», пытавшихся навязать свою волю императрице, превращается в справедливое негодование Анны Иоанновны, обращенное на предателя веры. Близость к Бирону персонажа не позволяет Лажечникову сохранить такую важную для характеристики образа черту, как способность любить. Принцип романтической заданности, однозначной трактовки образа заставляет Лажечникова отойти от реальных событий.

Воссоздание в романе истории жизни князя Голицына, благодаря историческим параллелям приобретало в сознании читателей черты типичности: та же судьба постигла камергера князя Н.Ф.Волконского и племянника сподвижника Петра I графа Апраксина[104].

Образ Кульковского становится выражением идеи парадокса как основной характеристики времени правления Анны Иоанновны (знатный дворянин — шут, безвестный иностранец — вельможа) и одновременно отвечает романтической поэтике символических контрастов (любовь — ненависть, жизнь — смерть, красота — уродство и т.д.). Свадьба Кульковского и его невесты,

[104] См. об этом: Ильинская Н.Т. Примечание к «Ледяному дому» Лажечникова… С. 648.

несмотря на гротескную природу этих персонажей, трагически освещает эпоху. Образ Ледяного дворца обретает в романе новое звучание, символическую природу которого очень точно определила Н.Н.Петрунина, назвав Ледяной дом «олицетворенным контрастом»: «Дом, по самому имени своему предназначенный быть хранилищем очага, человеческого тепла, он встречает холодом, убивает все живое, что соприкасается с ним»[105] и передает историческую атмосферу безвременья. Романтическая поэтика контрастов сочетается в романе с исторической достоверностью. Этот синтез становится возможным благодаря опоре на анекдот, по природе своей дающий парадоксальное отражение реальности.

Другая, не менее важная характеристика эпохи — «двор, наполненный шутами» — также связана с поэтикой анекдота. Шуты были непременным элементом института «государственного смеха», имевшего древнейшее происхождение и сложную структуру. Всем было известно, что шут не просто дурачится, а исполняет определенную должность с четко обозначенными отношениями с повелителем и его подданными. Работа-игра шута подразумевала определенные права и обязанности, исходя из которых шут, действительно, обладал большей свободой, чем другие, но его свобода была ограничена рамками, установленными повелителем. В системе неограниченной власти роль такого человека, имевшего доступ к властителю, была значительной. Шутовство при дворе русских правителей — тема, достойная отдельного исследования. Феномен русского шутовства заключается в том, что архаичные герои — глупец, хитрец и «промежуточный образ шута», который примеряет на себя маску дурака[106], — органично вросли в российскую действительность после петровской эпохи. Причем, шутовство проникло и в европеизированный дворянский быт.

---

[105] Петрунина Н.Н. Романы Лажечникова // Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 18.

[106] Мы могли бы убедиться, что в анекдотической сказке на авансцене находятся фигуры глупца и хитреца и что эти фигуры, равно как и соответствующие «стихии» составляют основные полюса анекдота, между которыми возникают «напряжение» и действие. Фигуры глупца и хитреца изредка сходятся между собой в промежуточном образе шута». Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 72—73.

При Петре I связь «Всешутейшего собора» с древнерусской стихией смеха, со средневековой традицией пародирования церковных служб народными обрядовыми игрищами прослеживается отчетливо. Б.А.Успенский, проанализировав шутовские церемонии, организовывавшиеся Петром, связал их с формами празднеств зимне-весеннего периода: «кощунственные забавы Петра, выражавшиеся, прежде всего, в церемониях Всешутейшего собора, были первоначально приурочены именно к святкам и масленице (довольно скоро они распространились, впрочем, на весь период от Рождества Христова до Великого Поста) и, соответственно, включали в себя элементы святочной и масленичной обрядности»[107].

Е.Курганов, рассматривая анекдоты пушкинской поры, убедительно доказывает, что шутовские традиции явственно прослеживаются, хотя и не в ярмарочном варианте, а в тесном взаимодействии с новыми формами общественного поведения в жизни русского общества XVIII — первой половины XIX вв., в форме устных новелл, сентенций, мистификаций салонных острословов[108].

И.И.Лажечников, обращаясь к теме шутовства, делает ее отражением своей исторической концепции. Прежде всего, он создает разные типы шутов — М.М.Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» отмечает появление в средневековой литературе героев, имевших большое значение для развития европейского романа: «Эти фигуры — плут, шут и дурак»[109]. Неосознанно Лажечников придерживается этой классификации. Придворные шуты Анны Иоанновны — Лакоста, Педрилло, Кульковский, — валяя дурака, извлекают выгоду из своего положения, зарабатывают награды и пользуются милостями императрицы. Подобное поведение характерно для плута, хитреца. Традиционный тип шута, сознательно нарушающего общепринятые

---

[107] Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (реликты язычества в восточно-славянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 213.

[108] См. об этом: Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995. С. 36—96.

[109] Бахтин М.М. формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 308.

нормы ради возможности говорить правду, реализуется в образе старика Балакирева. Балакирев — «любимый шут Петра Великого, донашивает старый кафтан, полученный еще в двадцатых годах»[110]. Лажечников подчеркивает принадлежность Балакирева к другому времени. Шут «дошучивает сквозь слезы свою жизнь между счастливыми соперниками»[111].

Противопоставление двух эпох — Петра I и Анны Иоанновны — проводится через бытовой уровень — противостояние шутов, приобретающее символический характер. Шутки Балакирева, умные и тонкие, не нужны при дворе, где смех вызывает унижение человеческого достоинства. Фарсы новых шутов «натянуты, тупы и как быть им иначе под палкою или, что еще хуже, грозным взором Бирона? Остроумие — дитя беззаботного веселия»[112]. Неслучайно Балакирев, получив за свое остроумие удары палкой, умирает.

Создавая образы шутов Лажечников часто отходит от реальных фактов, ориентируясь на анекдотический эпос о плутах, хитрецах. Строго говоря, шутами Петра I были Лакоста и Педрилло. Реальная биография И.А.Балакирева отличается от художественной — приближенный Петра I и Екатерины I, пострадавший в деле Виллима Монса, он стал шутом при Анне Иоанновне. В 1740 г. Балакирев отправился в деревню и, воспользовавшись смертью правительницы, сменил профессию шута на более спокойное занятие землевладельца. Жизнь свою он закончил в 1763 г. далеко не бедным человеком[113]. На образ героя романа повлиял сложившийся к 30-м годам XIX в. цикл анекдотов о шуте Петра I Балакиреве, основу которого составляют немецкие сборники рассказов о проделках средневековых шутов. Литературная биография выстраивается, таким образом, по принципу анекдотического архетипа шута.

Но этим роль шутовства в романе не исчерпывается. Свадьба шутов в ледяном доме, географический праздник, родины козы — все эти анекдоты о шутах составляют сюжетное ядро романа.

---

[110] Лажечников И.И. Ледяной дом. М., 1979. С.182.

[111] Там же. С. 181.

[112] Там же. С. 182.

[113] См. об этом: Анисимов Е. На дураке нет взыску? // Царский шут Балакирев. Его проделки и забавы. Л., 1990. С. 5—10.

Двор Анны Иоанновны оказывается вовлечен в их проказы, и шутовство становится формой общественного поведения, своеобразной игрой, правила которой диктует властная и недалекая правительница и ее фаворит. Отказ от участия в игре, попытка сохранить личное достоинство, отстоять свою индивидуальность равносильны бунту. Именно поэтому поступок трех вельмож — Сумина-Купшина, Щурхова и Перокина, отказавшихся участвовать в шутовском действе — чествовании новорожденного козленка, «сына» Педрилло, — вызывает страх императрицы и наказание преступников. Композиционно выступление государственных мужей против общественного лицемерия сближается с поведением Балакирева, не желающего участвовать в драке шутов (гл. VIII «Во дворце»). Исторические анекдоты, развернутые в романе, передают атмосферу страха и лицемерия, создают образ маскарада русской истории, где высокое и низкое, комическое и трагическое поменялись местами. Шуты говорят горькую правду императрице, в то время, как придворные вельможи лгут; чины и награды получают не за заслуги, а за фиглярство. Анекдотический образ всеобщего шутовства становится метафорой русской государственности, выражением духа времени. Анекдот, таким образом, будучи основой исторического повествования, придает сюжету занимательность, метафоричность, но, прежде всего, достоверность.

Историческое правдоподобие подтверждается и принципами введения в художественный текст документального материала. Цитация, как основной, наиболее простой прием использования документа, появляется уже в «Последнем Новике». Лажечников не пытается скрыть цитату, напротив, он использует ее для подтверждения исторической достоверности, которой явно не хватает роману, ведь именно вымысел определяет события, влияет на ход истории, а не объясняет его. Даже обилие исторических фактов, не связанных с сюжетом, приводит, по мнению исследователей[114], к утрате композиционного единства и внутренней художественной правды.

[114] Тойбин И.М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х гг. … С. 177.

Образ Петра I в «Последнем Новике» возникает как продолжение литературной легенды: это скорее бог, чем человек. Выражается он исключительно цитатами из своих речей и писем. Образ Паткуля вырастает из «Писем нещастного графа Ивана Рейнгольда Паткуля, полководца и посланника российского императора Петра Великого» (М., 1806), по сути являясь почти дословной цитатой книги, имевшейся в распоряжении писателя. И хотя при изображении исторических персонажей Лажечников далек от объективности: он идеализирует Паткуля и снижает образ шведского генерала Шиппенбаха, — благодаря широкому использованию документов, сохраняется хронология и создается исторический колорит. Реалистические картины нравов России и Лифляндии, быт императорского двора и частная жизнь Петра, обряды и обычаи, не связанные с основным сюжетом, возникают в результате беллетризации исторических анекдотов, взятых из «Деяний Петра Великого» И.Голикова. Таков, например, эпизод выдергивания зуба Петром I у жены камердинера Полубоярова, образы Андрея Мертвого, Ивана Шмакова.

Цитация сохраняется и в «Ледяном доме». Несколько меняется природа этого приема. Лажечников цитирует труды историков, чтобы подчеркнуть точность в изложении фактов. Описание Ледяного дворца он заимствует у Г.-В.Крафта, перенося в роман несколько страниц из уже упоминаемой книги этого ученого: «Современник этих ледовых затей, почтеннейший Георг Вольфганг Крафт, оставил для охотников до натуральной науки подробное описание дома. Не желая лишать господина Крафта достойной славы или, лучше сказать, боясь вступить с ним в состязание, предоставляю ему самому говорить на немецкий лад о способе «постройки, расположении и украшениях любопытного здания»[115].

При создании образов исторических деятелей Лажечников прибегает к приему литературных реминисценций. Если вице-канцлер Остерман, фельдмаршал Миних, Зуда (де ла Суда), Сумин-Купшин (Мусин-Пушкин), Щурхов (Хрущов), Перокин (Еропкин) вполне узнаваемы и отвечают своей исторической репутации, то образы Бирона, Волынского, Тредьяковского, Балакирева

[115] Лажечников И.И. Ледяной дом. М., 1979. С. 208.

не только во многом отличаются от своих прототипов, но и вписываются в литературную традицию — поэтическую (Волынский) или анекдотическую (Балакирев, Тредьяковский).

Нарушение исторической достоверности при изображении Волынского, Тредиаковского, Бирона поставил в вину автору А.С.Пушкин в известном письме, сыгравшем важную роль в полемике вокруг исторического романа. Получив в подарок новый роман Лажечникова, Пушкин писал автору: «Может быть, в художественном отношении «Ледяной дом» и выше «Последнего Новика», но истина историческая в нем не соблюдена, и это со временем, когда дело Волынского будет обнародовано, конечно, повредит Вашему созданию»[116]. Письмо Пушкина написано 3 ноября 1835 г. и это во многом объясняет глубокий интерес, проявленный Пушкиным к роману: только что закончена «История Пугачева», в разгаре работа над «Капитанской дочкой». Эстетика пушкинского исторического романа складывалась в параллельной работе над историческим исследованием и художественным произведением. Пушкинским открытием стало то, что «истина историческая» не сводится лишь к историческому факту. Истина в понимании Пушкина — это «освещение факта, способность историка проникнуть в глубину социальной сущности явлений»[117]. Роман Лажечникова подтверждал, что исторические факты, односторонне истолкованные автором, создают искаженную картину действительности, в частности, это проявляется в изображении А.П.Волынского.

Известно, что при создании образа Волынского Лажечников далеко ушел от реальных фактов, сохранив лишь событийную канву. Неслучайно в «Русской старине» много позже появления романа отмечалось: «Вдового Волынского Лажечников женил на молодой красавице, сестре Перокина (Еропкина); измыслил связь с какой-то небывалой молдаванской княжной, обставив ее мастерским описанием лютого морозного дня»[118]. Реальный Артемий Петрович Волынский (1689—1740) был очень противоречивой личностью. Смешение его недостатков и достоинств в какой-то

[116] Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 338.

[117] Тойбин И.М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х гг. … С. 180.

[118] Цит. по: Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России… С. 294.

мере обусловлены эпохой, и в этом смысле Волынского можно назвать знаковой для своего времени фигурой. Талантливый государственный деятель, патриот, боровшийся против власти Бирона, Волынский был бит Петром I за взяточничество, отличался невероятной жестокостью по отношению к татарам и черемисам, которыми управлял будучи казанским губернатором, не брезговал рукоприкладством[119]. Сохранился рапорт В.К.Тредиаковского Академии наук от 10 февраля 1740 г., в котором поэт жалуется на самоуправство Волынского, несколько раз избивавшего его. Копия этого документа находилась в бумагах Пушкина[120], что и позволило ему в уже упоминаемом письме назвать Тредиаковского «мучеником», чье донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать «без негодования на мучителя»[121].

При создании образа Волынского, Лажечников ориентировался на два типа источников. Фактические данные, например, анекдот с родинами козы и поведение при этом Волынского взяты из мемуарной литературы — «Записок князя Якова Петровича Шаховского» (СПб., 1821), исследований историков второй половины XVIII в. И.Болтина и М.Щербатова[122]. На оценку личности Волынского повлияли известные думы Рылеева «Волынский» и «Видение Анны Иоанновны». Для К.Рылеева, как и для Лажечникова, важен патриотический, тираноборческий пафос их произведений. Лажечников в своем романе подтвердил уже сложившуюся в современной ему литературе репутацию Волынского. Волынский предстает сильной личностью, человеком, в душе которого происходит борьба страстей — верности патриотическому долгу и незаконной любви к женщине. Любовь к молдаванской княжне, хотя и нарушает историческую достоверность, подчиняется законам литературного творчества — романтическая интрига должна подчеркнуть исключительность героя, силу его чувств. Таким образом, Лажечников, создавая исторические персонажи, отходит от исторической правды ради психологической достоверности

[119] См.: Анисимов Е. Россия без Петра. СПб., 1994. С. 459—474.

[120] Петрунина Н.Н., Фридлендер Г.М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 146—149.

[121] Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 338.

[122] См.: Ильинская Н.Т. Комментарий // Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 702.

образа. Он следует стереотипам, сложившимся в сознании читателей. И если образ Волынского строится в соответствии с романтической эстетикой, то при изображении Тредиаковского Лажечников опирается на устную традицию, прежде всего анекдотический эпос, сложившийся вокруг имени поэта и ученого в конце XVIII — начале XIX вв.

Образ Тредиаковского, как и образ А.Волынского, отражает распространенное в 20—30-х гг. XIX в. мнение о нем, но не романтически возвышенное, а анекдотически сниженное, как о педанте, графомане, жалком подражателе и слабом сопернике М.В.Ломоносова. Один из источников анекдотов, лежащих в основе характеристики этого персонажа, называет сам Лажечников в письме к Пушкину от 22 ноября 1835 г.: «Иван Васильевич Ступишин, один из 14-ти возведителей Екатерины II на престол, умерший в 1820 г., будучи 90 лет, рассказывал (а словам его можно верить!): «Когда Тредиаковский с своими одами являлся во дворец, то он всегда по приказанию Бирона из самых сеней, через все комнаты дворцовые полз на коленях, держа обеими руками свои стихи на голове, и таким образом доползал до Бирона и императрицы, делал им земные поклоны. Бирон всегда дурачил его и надседался со смеху» (XVI, 64)[123]. И хотя современные исследователи сомневаются в достоверности рассказа И.В.Ступишина[124], Лажечников ввел его в роман, так как этот рассказ полностью отвечает литературной репутации Тредиаковского, сложившейся в мемуаристике XVIII в. В типологии шутов Тредиаковский играет роль дурака, шута поневоле, белой вороны, над которой насмехаются придворные.

Перекличка образа Тредиаковского с типичным героем анекдотов педантом и дураком объясняется еще и тем, что 30-е годы XIX в. — период активного собирания анекдотов, своеобразного осмысления средствами этого жанра событий прошлого века[125].

[123] Здесь и далее сноски на произведения А.С. Пушкина, кроме специально оговоренных случаев, даются по Полному собранию сочинений: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949, и размещаются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

[124] М.Альтшуллер ссылается на работу I. Ruyfman Vasilii Trediakovsky. The Fool of the «New» Russian Literature. Stanford, 1990.

[125] Именно к этому периоду относится формирование анекдотических циклов о И.А. Балакиреве, А.Д.Копьеве, В.И.Апраксине, Л.А.Нарышкине и др.

Историческая дистанция, позволяющая увидеть в прошлом истоки современных проблем, общие закономерности — все это легко вписывается в романтическое сознание и обусловливает не только популярность исторических анекдотов, но и формирование анекдотических эпосов. Становится понятной одна из причин, по которой Тредиаковский в изображении Лажечникова не выходит за рамки литературного клише, несмотря на подчеркнуто внимательное отношение романиста к историческим свидетельствам.

По логике создания анекдотического эпоса реальная черта исторического лица обрастает традиционными для анекдота сюжетами. На рассказы об определенном человеке проецируется анекдотическая модель, в результате чего основу цикла составляет некий архетип — дурак, хвастун, простак и так далее, который может вытеснить реальный образ, а может дополнить и развить его.

Анекдоты, которые использовал Лажечников в работе над образом Тредиаковского, собраны в «Словаре достопамятных людей русской земли, составленном Д.Бантыш-Каменским» (М., 1836. Ч. V).

Биографический очерк состоит из нескольких анекдотов, которые следуют за кратким перечислением заслуг поэта и его произведений. Анекдотические ситуации нанизаны на маску простака, фантастически наивного и недалекого. Историческое правдоподобие сочетается в этих рассказах с традиционно анекдотическими приемами. Среди анекдотов о «всемилостивейшей оплеушине», полученной Тредиаковским от императрицы и анекдоте о штрафе в виде чтения «Тилемахиды» за всякое иностранное слово, сказанное в присутствии Екатерины II, Бантыш-Каменский помещает известный анекдот о пророчестве Петра I, в котором реальные события жизни Тредиаковского подаются как анекдот о простаке: «Тредьяковский Василий Кириллович <…> первоначально обучался в Архангельске, где один иностранец содержал школу. Обозревая город, Петр Великий зашел однажды с тамошним воеводою в сие училище и велел представить себе лучших учеников: между ними был и Тредьяковский. Приподняв волосы на лбу его и пристально посмотрев на лице юноши, государь произнес: «Вечный труженик, а мастером никогда не будет!» «Вот, великий был государь, — упоминает о сем событии Тредиаковский в Записках

своих, — а во мне ошибся». Представляем читателю судить справедливо ли предсказал Петр I или нет»[126].

Комизм этого рассказа возникает в результате контраста между высокой оценкой своего творчества поэтом и непониманием и неприятием его произведений и самой личности Тредиаковского обществом. С точки зрения читателей «Словаря» и романа Лажечникова, который ввел в повествование этот анекдот, Тредиаковский предстает смешным простаком, обладающим непомерным самомнением, самодовольным глупцом, разоблачающим себя последней фразой. Оспаривая слова Петра I, Тредиаковский подтверждает мнение читателей. Возникает парадокс, являющийся обязательным условием анекдотического рассказа, который разрешается саморазоблачением героя, приемом, свойственным анекдотам о простаках.

Легенда о Тредиаковском, как о бездарном педанте, по мнению исследователей[127], родившаяся среди литераторов-дворян и поддерживаемая Екатериной II, отражает презрительное отношение дворянского общества к талантливому ученому-плебею. Лажечников развивает анекдотическую репутацию Тредиаковского и подчеркивает в образе поэта не столько глупость, сколько душевную низость, наделяя его чертами сурового педанта. Романтическая природа романа требовала показа не только высокой поэтической стороны жизни, но и низкой, пародийно-гротескной. В образе Тредиаковского в романе гротескно заострено его раболепие. Впрочем, поэтике романа не противоречит мнение Лажечникова, который в письме к Пушкину называет Тредиаковского «педантом и подлецом», «шутом», отрицает его литературный талант, сравнивая с ослом, «который куль лучшей крупчатой муки свалил в помойную яму», «писакой, коего заслуги литератора надобно отыскивать в кучах сору»[128].

---

[126] Ильинская Н.Т. Примечания к «Ледяному дому» Лажечникова // Лажечников И.И. Собр. соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 641—658.

[127] Анекдот, зафиксированный в «Словаре достопамятных людей русской земли», обличает не столько самоуничижение Тредиаковского, сколько самодурство императрицы и ненормальность отношений между государством и поэтом, правителем и подданным.

[128] Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 339.

Лажечников, перенося в роман известные анекдоты о поэте, создает образ лицемерного прихлебателя. Авторская тенденциозность становится явной уже при сравнении анекдота и соответствующего эпизода романа. Д.Бантыш-Каменский: «Тредьяковский сочинял торжественные оды, из коих одну прочел императрице Анне Иоанновне, стоя у камина на коленях перед нею, за что в вознаграждение имел счастье получить от державной Ее руки всемилостивейшую оплеушину».

Обороты, свойственные придворному этикету, сталкиваясь в одном речевом пространстве с разговорной лексикой, создают комический эффект. Сарказм совершенно исчезает в изложении Лажечникова «… я призван был в царские чертоги для чтения моего произведения <…>. Не знал я, какую позицию принять, чтобы соблюсти достойное благоговение перед богоподобною Анною… рассудил за благо стать на колени… и в такой позитуре прочел почти целую песню… Хвалы оглушили меня… Сама государыня благоволили подняться с своего места, подошла ко мне и от всещедрот своей десницы пожаловала меня всемилостивейшей оплеухою»[129].

Против подобной трактовки образа Тредиаковского резко высказывался Пушкин в известном письме к Лажечникову: «За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с Вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он роль мученика»[130].

Тема поэта, его отношение с миром, обществом всегда волновали А.С.Пушкина. Еще в 1825 г., в Михайловском, во время работы над «Записками» Пушкин вступил в полемику с А.Бестужевым об «Обозрении» писателей. Русская история для Пушкина полна примеров гонений писателей. Обращаясь к опыту предшествующего столетия, он выстраивает ряд трагических писательских судеб: «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первые лучи его, перешел из рук Шешковского в темницу, где и находился до самой ее смерти. Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами, и Фон-Визин, которого

[129] Лажечников И.И. Ледяной дом. М., 1979. С. 95.
[130] Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 338.

она боялась, не избегнул бы той же участи, если бы не чрезвычайная его известность» (XIV, 16). Ободрение же для Пушкина — это, по словам Я.Л.Левкович, «признание социальной весомости писателя, признание его деятельности как общественно необходимой со стороны властей»[131]. Успех литературы для Пушкина неразрывно связан с личной независимостью писателя.

В письме к А.Бестужеву Пушкин связывает независимость с принадлежностью к родовому дворянству: «У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или одою, — а тот является с требованием на уважение как шестисотлетний дворянин — дьявольская разница!» (XIII, 179)

В 1830 г., после женитьбы, Пушкин становится придворным историографом и проблема поэта и власти приобретает особую остроту. Трагическая судьба поэта, не понятого современниками, огромный вклад в русскую литературу которого не оценен не только при жизни, но и после смерти, не мог не заинтересовать Пушкина. Известно, что в 1835—1836 гг. он обращается к личности Тредиаковского, свидетельством чему является упоминание о нем в «Table-talk» и в статье «Путешествие из Москвы в Петербург». Анекдот о Тредиаковском развивает идею несвободы русских писателей: «Тредьяковскому не раз случалось быть битым. В деле Волынского сказано, что сей однажды в какой-то праздник потребовал оду у придворного пииты Василия Тредьяковского, но ода была не готова, и пылкий статс секретарь наказал тростию оплошного стихотворца» (XI, 53)[132].

В главе «Ломоносов» «Путешествия из Москвы в Петербург» А.С.Пушкин дает высокую оценку творчеству Тредиаковского: «Тредьяковский был, конечно, почтенный и порядочный человек. Его филологические и грамматические изыскания очень

[131] Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 110.

[132] Лажечникову был известен этот анекдот. Чтобы не снижать образ Волынского, он у Лажечникова избивает в покоях императрицы не Тредиаковского, поэта и ученого, члена Академии, а назойливого шута Педрилло.

замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков <…>. Вообще изучение Тредьяковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей» (XI, 253—254).

Смысл полемики Пушкина и Лажечникова перерастает рамки спора о принципах трактовки исторических персонажей. Парируя обвинение Пушкина в несоблюдении исторической правды, Лажечников настаивает, что «не погрешил против истины ни как историк, ни как художник, так как анекдоты о Тредиаковском все рассказаны людьми почтенными, достойными вероятия»[133]. Таким образом, камнем преткновения в этом споре становится проблема отбора материала. При создании исторического романа, Лажечников более «художник», чем «историк». Для него допустимо тенденциозное изображение исторического прошлого, если это продиктовано художественными целями. Воссоздавая прошлое, Лажечников пользуется готовыми «стереотипами»[134], сложившимися в устном предании или подсказанными романтической литературной традицией, подчиняя исторические образы клише современного восприятия. В данном случае реминисцентность как основной прием введения документа в текст приводит к искажению реальных событий и самого духа эпохи. Этому же способствует отсутствие временной перспективы: Лажечников модернизирует прошлое, ориентируясь на восприятие событий предшествующих эпох современниками. Отсюда многочисленные анахронизмы и смещение исторических пропорций, характерное для его романов.

В то же время Лажечников почувствовал и воплотил в своем творчестве новые тенденции в развитии русского исторического романа. Г.А.Гуковский считает, что «в использовании документальных источников «Ледяной дом» явился значительным завоеванием реалистического метода. Исторические деятели показаны в их повседневной жизни, которая является и проявлением их общественной позиции. История в романе делается как рассказ о жизни реальных конкретных людей, творимых историей и

---

[133] Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 339.

[134] Петрунина Н.Н. Проза второй половины 1820—1830-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 527.

творящих ее»[135]. Все эти достижения исторических романов Лажечникова во многом являются следствием его интереса к анекдоту. В творчестве Лажечникова частично происходит процесс перерастания анекдота в крупную повествовательную форму. Анекдот не просто вводится в художественное произведение посредством беллетризации как любопытная историческая зарисовка, а трансформируется под влиянием авторского замысла в роман, объединяющий историческую и романтическую линии сюжета. Лажечникову удается решить проблему целостности художественного произведения, неразрешимую для его предшественников — А.Бестужева, А.О.Корниловича — благодаря тому, что анекдот выходит за границы фабулы, исторического фона, на котором разворачиваются события, и проникает на другие уровни произведения, становясь главным приемом создания характеров и одновременно передавая гротескный образ эпохи.

И.И.Лажечников и М.Н.Загоскин по-своему отразили процесс, охвативший всю русскую литературу 1820—1830-х гг., формирование исторического повествования. Успех их произведений во многом определяется перенесением на русскую почву принципов повествования В.Скотта и французских романтиков. Появление же русского самобытного исторического романа происходит в творчестве А.С.Пушкина. По словам Н.Н.Петруниной, «русская проза стояла на пороге возникновения большой повествовательной формы, но еще не миновала полосу «разбега»[136]. Таким разбегом и стал роман А.С.Пушкина «Арап Петра Великого».

«Арап Петра Великого» — первый опыт сюжетного исторического повествования Пушкина в прозе. Несмотря на незавершенность этого произведения — роман был задуман, видимо, осенью 1826 г., работа над ним прекращена в конце 1828 г.,[137] — именно в процессе создания «Арапа» стала складываться концепция пушкинской исторической прозы. Тезис Пушкина, определяющий роман как «историческую эпоху, развернутую в вымышленном повествовании» (XI, 92), намечает основную проблему

---

[135] Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 84.

[136] Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987. С. 61.

[137] См.: Абрамович С.Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы А.С.Пушкина. Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого» // Русская литература, 1974. № 2. С. 54—55.

исторического романа: соотношение документальной основы, «истины исторической» и художественного вымысла. Решение этой проблемы делает «Арапа Петра Великого» своеобразным водоразделом, отделяющим русскую историческую прозу начала XIX в., развивающую традиции западной романистики, от национального исторического романа.

Документальные источники «Арапа» — семейное предание о прадеде Пушкина Абраме Петровиче Ганнибале, многотомные «Деяния Петра Великого» И.И.Голикова и исторические очерки А.О.Корниловича о жизни петровского Петербурга — давно установлены литературоведением. Жанровая природа документов, среди которых устное предание, исторические очерки, основанные на анекдотическом и мемуарном материале, и собственно исторические анекдоты, указывает на интерес Пушкина к быту петровского времени и соответствует поэтике романа вальтерскоттовского типа, столь популярного среди русских писателей этого периода. Представляется важным для понимания новаторства принципов пушкинского исторического повествования определить уровень художественного переосмысления документальной основы, степень адаптации документов в тексте.

Косвенным доказательством того, что пушкинский роман вырастает из анекдота, является гипотеза, высказанная Н.Н.Петруниной. По мнению этой исследовательницы, отсутствие предварительных планов ряда произведений 1820-х годов, что несвойственно Пушкину, связано с их жанровой спецификой. Для этих произведений характерна «либо опора на анекдот, на семейное предание, которые становятся в «Графе Нулине» и «Арапе Петра Великого» основой фабулы, либо «сатирическое описание петербургской жизни молодого русского» — особая творческая задача первой главы «Онегина», либо, как в «Романе в письмах», — форма письма и обусловленный ею тип повествования. Любая из этих особенностей могла сделать предварительный план в представлении автора излишним»[138].

Подобным планом могли стать реальные события, о знании которых Пушкиным свидетельствует немецкая биография Ганнибала,

[138] Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 52.

имеющаяся в библиотеке поэта[139], и воспоминания современников. «Главная завязка этого романа будет, — записывает А.Н.Вульф, ссылаясь на свидетельство Пушкина, — неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь»[140]. Анекдот, использованный Пушкиным в качестве плана, содержит парадокс, который, будучи развернутым в романе, становится способом художественного раскрытия противоречий эпохи. Анекдот позволяет создать зеркальную композицию — рождение черного ребенка Ибрагима графиней Д. в Париже и рождение белого ребенка в Петербурге (неоконченные главы), — предвосхищающую философию фатальности судьбы и свободы человеческого выбора, ставшую идейной доминантой «Капитанской дочки».

«Семейный» анекдот осмысляется Пушкиным не только как факт реальной действительности, но как форма, созданная самой эпохой для рассказа о петровском времени, достоверное событие, позволяющее воссоздать историческую психологию. В «Арапе» носителем «массового» исторического сознания становится реально существовавший человек. Биография Ганнибала переосмысляется Пушкиным, который вводит новые сюжетные линии, не совпадающие с реальными событиями, но придающие судьбе Ибрагима типичность, историческую знаковость. Примером этому может служить факт, установленный Д.П.Якубовичем и осмысленный Я.Л.Левкович[141]. Первая жена Абрама Ганнибала Евдокия Андреевна Диопер происходила из той же социальной среды, что и ее муж: она была дочерью капитана галерного флота. Пушкин женит своего героя на дочери знатного боярина Ржевского, переводя конфликт из психологической плоскости в социальную, и делая его выражением основного противоречия эпохи — борьбы нового и старого, петровских преобразований и боярской Руси. Причем вымысел не нарушает «истину историческую», потому что, изменяя реальную основу, Пушкин опирается

---

[139] См.: Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 181—182.

[140] Вульф А.Н. Дневники. М., 1929. С. 136; цит. по: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987. С. 54.

[141] Левкович Я.Л. Принципы документального повествования… С. 182.

на документы, относящиеся к интересующей его эпохе. Таков эпизод сватовства Ибрагима, сватом которого выступает сам Петр I. Этот мотив подкрепляется анекдотом о женитьбе царского денщика Румянцева на дочери графа Матвеева, взятым из собрания анекдотов И.И.Голикова. Введение этого мотива позволяет, сохраняя достоверность, через событие частной жизни показать сущность эпохи. Жизнь Ганнибала становится типичной историей маленького человека, волею случая попавшего в эпицентр исторических событий.

Фигура Ибрагима Ганнибала позволяет решить и некоторые повествовательные проблемы. Я.Л.Левкович называет пушкинского героя «фокусом, в котором соединились черты государственной деятельности Петра и его семейные бытовые отношения»[142]. С помощью сознания Ибрагима Пушкин «остраняет» (С.Г.Бочаров) знакомые по анекдотам и очеркам черты быта петровской столицы и вводит анекдоты в повествование.

Принадлежность героя историческому времени позволяет показать известных людей «домашним» образом. Анекдоты трансформируются в поступки, события, разворачивающиеся на глазах читателей. Документ перестает быть фоном, иллюстрацией и становится основой художественного образа. Сравнение очерков А.О.Корниловича и соответствующих мест[143] из «Арапа» дает наглядное представление о степени художественного освоения литературного источника.

Портрет Петра I в интерпретации Корниловича выглядит следующим образом: «Петр I был с лишком 2 аршин, 14 вершкова… отличался ростом от других». «… Обыкновенная одежда его была самая простая: летом черный бархатный картуз, … французский кафтан из толстого сукна серого или темного цвета»[144].

---

[142] Там же. С. 187.

[143] Проблема соответствий текста «Арапа Петра Великого» и очерков О.Ю.Корниловича рассмотрена в следующих работах: Якубович Д.П. «Арап Петра Великого» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. IX. С. 276—277, 280; Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 184—185; Альтшуллер М. Эпоха В.Скотта в России. СПб., 1996. С. 212—220.

[144] Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 г. СПб., 1826. С. 3, 6; цит. по: Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 212.

Место Корниловича-историка, бесстрастно фиксирующего исторические сведения о Петре I, в «Арапе» занимает автор-повествователь-свидетель описываемых событий, чье сознание зрительно способно воспринимать лишь отдельные детали: «В углу человек высокого росту, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту … читал гамбургские газеты» (VIII, ).

При адаптации анекдота автор уступает место персонажам, которые с большим правом являются современниками Петра, участниками его преобразований. Возникает множественность точек зрения, разрушающих авторский монологизм. Петр I, например, «увиден» глазами Ибрагима, Корсакова, бояр. Личность Ганнибала возникает как совокупность представлений о нем парижского светского общества, графини Д., Петра и бояр. С помощью «взгляда» Корсакова, воплощения типичной черты петровского времени — галломании, фигуры, восходящей к анекдотической маске франта, Пушкин «остраняет» происходящее на ассамблее. Парадоксальным образом мнение Корсакова, воинствующего «западника», совпадает с боярским непониманием событий. Позиция Корсакова, как и мнение бояр, передает национальное своеобразие русской истории в равной степени далекой и от древнерусской и от западной модели жизни.

Таким образом, функции документа, прежде всего исторических анекдотов, не исчерпываются в «Арапе Петра Великого» созданием фабулы и передачей «местного колорита»: «Свойственное романтизму эмпирическое воспроизведение исторического материала, независимо от его исторической значимости, сменилось осознанным выбором явлений, которые характеризуют исторический процесс. «Романтическое происшествие» — история женитьбы предка Пушкина — без насилия «входит в раму» исторического повествования о «петровской эпохе»[145].

Истинное новаторство Пушкина проявляется в том, что он рассматривает документальный источник, исторический анекдот, как повествовательную модель и переносит структурные особенности анекдота в роман. Анекдот оказывается вовлечен в сферу таких проблем романного повествования, как позиция автора, временная организация, тип повествования.

---

[145] Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры… С. 187.

Необходимое для исторического романа условие актуальности событий прошлого для современности, благодаря историческому анекдоту, использованному Пушкиным в качестве фабулы, выполняется уже на уровне внутренней организации сюжета. Ибрагим Ганнибал — прадед автора, иначе говоря, А.С.Пушкин — тоже Ганнибал. К подобному приему Пушкин прибегает в «Борисе Годунове», выражая свое присутствие в тексте через включение в повествование представителя рода Пушкиных. Дистанция между временем появления произведения, актуализирующим прошлое, и эпохой, в которой происходит действие, становится принципиально важной для решения основного вопроса романного повествования — создания незавершенного настоящего времени, при котором автор и читатели, а также изображаемые в произведении герои поставлены на одну временную плоскость (М.М.Бахтин). Благодаря фигуре Ибрагима Ганнибала и его связи с Пушкиным прошлое вписывается в настоящее. Но «ненайденность, нерегулярность в выражении авторской точки зрения, трудности в оформлении и закреплении ее на основе прозаического текста»[146] не позволяют выполнить эту задачу в полной мере.

Объективный тип повествования от третьего лица подразумевает отсутствие персонифицированного рассказчика. В «Арапе Петра Великого» автор остается «за кадром», но его присутствие ощущается всюду. В своем всеведении он, как Ибрагим, совершенно серьезно всматривается в прошлое, игнорируя преимущества, которые дают ему сто лет, отделяющих Пушкина от прадеда, — знание и право выражать свое отношение к событиям. Это связано с тем, что документальные материалы, создающие представление Пушкина о петровском времени, мемуары и, в большей степени, анекдоты, допускают одностороннюю трактовку Петра I, так как передают субъективное восприятие какого-либо яркого события или одной черты характера. Пушкин и Ибрагим едины в своем восхищении масштабом личности Петра I, художественная концепция которого, как уже неоднократно отмечалось в пушкиноведении, соответствует «Стансам». Возможно, это стало одной из причин незавершенности романа: апологетическое изображение Петра I вступает в противоречие с развитием

[146] Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 134.

сюжета — Петр, желая устроить судьбу любимца, разрушает счастье героини.

Не решена в «Арапе Петра Великого» проблема воссоздания исторической психологии. Исследователи[147] отмечают близость Ибрагима Пушкину, обобщенному образу романтически настроенного молодого человека 20-х годов XIX в. По мнению Н.Н.Петруниной, «интеллектуальный уровень Ибрагима таков, что с самого начала в своих наблюдениях и оценках он находится на уровне исторической (пушкинской!) оценки происходящего. Высокую планку герою задает сам автор: «его наружность, образованность и природный ум возбудили в Париже общее внимание <…> он присутствовал на ужинах, оживляемых молодостию Аруэта и старостию Шолье, разговорами Монтескье и Фонтенеля» (VIII, 4)[148]. Мысль Н.Петруниной подхватывает В.Г.Одиноков: «В «Арапе Петра Великого» автор еще не нашел тип повествования, который бы строго соответствовал формам и стилю мышления описываемой эпохи. Общая идейно-тематическая тональность определяется автором, создающим «далевую» эпическую дистанцию»[149].

Закрепление эпической дистанции посредством расширения передающего сознания в «Повестях Белкина» и в «Капитанской дочке» совпадает с разделением сферы автора и сферы персонажей. Любопытно, что в «Капитанской дочке» в какой-то мере повторяется ситуация «Арапа Петра Великого», но на качественно новом уровне. Появление Екатерины II в романе связано с культурологическими иллюзиями (близость к портрету Боровиковского), могущими возникнуть лишь в сознании современников Пушкина. Это воспринимается как анахронизм, принципиальный характер которого ощущается благодаря авторской иронии — намеренному выбору широко известного источника ассоциаций. Автор и читатели видят то же, что и герои, но меняется пропорция:

---

[147] См.: Абрамович С.Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы А.С.Пушкина. Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого» // Русская литература, 1974. № 2. С. 54—73; Листов В.С. К истолкованию «исторических личностей» в «Борисе Годунове» и «Арапе Петра Великого» // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 174—182.

[148] Петрунина Н.Н. Проза Пушкина… С. 57.

[149] Одиноков В.Г. «И даль свободного романа…». Новосибирск, 1983. С. 24.

сознание Маши Мироновой вмещает неизвестную даму, собственно то, что она видит, тогда как читатели сразу же дорисовывают остальное — иронически поданный образ императрицы. Ибрагим, встречая «человека в зеленом кафтане», узнает Петра I. Читатели видят царя-преобразователя глазами его воспитанника. Авторско-читательский и персонажный план соединяются в результате отсутствия четко выраженной авторской позиции и недостаточно разработанного сознания героев[150].

Процесс формирования эпической дистанции связан с временной структурой повествования. Колебание авторского времени и персонажного времени приводит к сосуществованию разных жанровых тенденций внутри исторического романа. Микрожанры легко вычленяются благодаря особой временной организации.

В первой главе повествователь предстает в роли объективного историка, стиль которого близок пунктуальным историческим запискам: «В числе молодых людей, отправляемых Петром Великим в чужие края для приобретения сведений, необходимых государству преобразованному, находился его крестник, арап Ибрагим» (VIII, 3). Далее идет исторический очерк нравов Франции эпохи Регентства. Для описания «французской» жизни Ибрагима Пушкин использует глагольные формы прошедшего времени несовершенного вида, которые имеют семантику параллельности явлений. Нагнетание глаголов определенной формы создает картину, разрастающуюся вширь, события и явления располагаются параллельно друг другу. Несовершенный вид сообщает глаголам

---

[150] Авторское «историческое знание» проявляется на уровне композиции. Масштаб событий, которые поданы как эпохальные преобразования, не мог быть увиден изнутри петровского времени, через сознание Ганнибала, которое подменяется сознанием самого Пушкина. Основная композиционная антиномия — Россия и Франция — относится к области авторского видения. Противопоставление создается благодаря литературному времени: глагольное время — область авторского влияния — организует образ Франции как разлагающегося в своей статичности организма (глаголы прошедшего времени несовершенного вида) и России, мощным толчком Петра выброшенной в будущее (глаголы прошедшего времени совершенного вида). Обилие глаголов действия, перечислительные интонации, семантика глаголов передают авторское восприятие «французской» жизни как монотонной череды развлечений однообразных в своем разнообразии. Именно поэтому «французские» главы композиционно играют роль предисловия к настоящему действию, истинное повествование начинается с приезда Ибрагима в Россию.

значение незавершенности, отсутствия логического конца. Отсюда ощущение статичности мира при потенциальной динамике, которая создается за счет частого употребления глаголов: «Оргии Пале-Рояля не были тайною для Парижа; пример был заразителен. На ту пору явился Low; алчность к деньгам соединилась с жаждой денег и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые напевы сатирических водевилей» (VIII, 3).

Особое глагольное время, лексика, прямо указывающая на дистанцию («По свидетельству всех исторических записок ничто не могло сравниться с легкомыслием французов того времени» (V, 7), знаки пунктуации — точка с запятой (;), общая линейная направленность, использование исторических реалий говорят о близости этой части по временной организации к хронике[151].

Дистанция меняется, и в I-ой главе («Ибрагим в Париже») автор-повествователь предстает уже в качестве непосредственного свидетеля событий. Это происходит в результате изменения ритма повествования. Если в II-ой главе действие неслось как снежный ком, увеличивая темп и обогащаясь все новыми подробностями, то в следующей главе ход времени замедляется. Автор приближается к героям и скрупулезно фиксирует их действия, речь. Появляется ощущение настоящего, которое создается в результате использования глаголов прошедшего времени совершенного вида, имеющих семантику начала действия и его результата.

Время этих глав индивидуально, связано с Ибрагимом, но дано не в его восприятии, а через пересказ автора, что сближает эти главы с биографическим романом.

Глава 4 отделена от предыдущих «повествовательным швом» (С.Г.Бочаров) — появлением литературного «я» автора-повествователя. Близость повествователя, который впервые выступает от своего имени, и героев декларируется: «Теперь должен

[151] Хроника — литературный эпический жанр, содержащий изложение исторических событий в их временной последовательности. Организующей силой сюжета является сам ход времени, которому подвластны действия и судьбы персонажей. Структура хроники отражает темп, длительность и ритм изображаемых событий, за точку отсчета принимаются моменты реального исторического времени. — Энциклопедический литературный словарь. М., 1987. С. 487.

я благосклонного читателя познакомить с Гаврилою Афанасьевичем Ржевским» (VIII, 19). Для «боярских» глав характерно резкое изменение темпа, точность деталей, обилие диалогов, которые пришли на смену авторской и несобственно-прямой речи. Время организовано по новеллистическому принципу[152], так как имеет линейное центростремительное развитие и отражает субъективное восприятие времени Наташей Ржевской. Об этом свидетельствует временной ряд:

1) обед — Наташа слышит о сватовстве — в обмороке проговаривается о любви к Валериану (*линейное движение времени*);

2) читатель узнает историю Валериана (*ретроспектива событий*);

3) Наташе становится известно, что отец знает о ее чувстве (для читателей это уже установленный факт, — *вектор в прошлое*);

4) *новый отсчет времени*, начинающийся с момента появления Валериана.

Колебание дистанции между автором и его героями — авторское время то приближается к персонажному (романный и новеллистический принцип организации времени), то удаляется, превращая автора в историка (хроникальный тип времени) — приводит к тому, что повествование распадается на две части. Образ Ибрагима не может соединить рассказ о новом быте Петербурга и допетровском укладе жизни бояр. Неслучайно при жизни Пушкина были напечатаны только два фрагмента текста — в «Северных цветах» за 1829 г. и в «Литературной газете» в 1830 г. Затем эти отрывки под авторскими названиями — «Ассамблея при Петре I» и «Обед у русского боярина» были опубликованы Пушкиным под заголовком «Две главы из исторического романа» в «Повестях, изданных Александром Пушкиным» в 1834 г.

---

[152] Новелла во временном отношении организована более интересно, чем хроника. Для новеллы характерно изображение разрывов в цепи психологического и социального детерминизма. При сохранении линейности временной структуры может встречаться искажение реального времени, сдвиг временных пластов реального и новеллистического времени. Происходит актуализация субъективного времени — расширение и сужение реального времени за счет индивидуального восприятия. См.: Энциклопедический литературный словарь. М., 1987. С. 248.

Основная проблема исторического повествования остается нерешенной — отсутствует единство исторического времени и современности. Субъективные отношения анекдота — создатель анекдота — рассказчик, актуализирующий события прошлого, — воспринимающее сознание — намечены как автор-читатель, но не развиты. Автор-повествователь в «Арапе Петра Великого» — своеобразный, еще не выраженный в тексте посредник между прошлым и настоящим, персонажами и читателями. Персонификация рассказчика, мнимого автора, который зафиксирует дистанцию между всезнающим автором и персонажами, произойдет в «Повестях Белкина».

Основной функцией исторического анекдота в «Арапе Петра Великого» остается создание исторической достоверности даже в ущерб художественности. А.С.Пушкин, печатая в «Литературной газете» в 1830 г. отрывки из романа, прямо указывал на свои литературные источники: «См. Голикова и «Русскую старину»[153]. По словам Н.Н.Петруниной, «исторический факт оживает под пером Пушкина, но и сохраняет, выставляет на вид свою ценность исторического свидетельства»[154]. Роман, таким образом, сохраняет связь с исторической повестью и одновременно начинает процесс перерастания «мелочей карамзинистов» (Ю.Тынянов) в крупную форму, который завершается в «Капитанской дочке» полным растворением анекдота: «исторический факт, исторический анекдот как бы возвращены в романе Пушкина к своей реальной основе, предстают в виде житейских происшествий, которые совершаются в сфере быта, еще не стали ни историей, ни преданием, еще не обрели острой характерности, законченности анекдота»[155].

---

[153] Литературная газета. 1830. № 13. С. 179.
[154] Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 54.
[155] Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 53.

## § 2. Литературный анекдот в становлении романного повествования А.С.Пушкина

### 2.1. Миромоделирующая функция анекдота в «Повестях Белкина» и «Пиковой даме»

Эволюция пушкинской прозы представляет собой развитие принципов повествования, важную роль в формировании которых сыграл анекдот. Еще Л.П.Гроссман в эссе 1928 г. отметил присутствие анекдота в пушкинском творчестве, который принимает черты «глубоко серьезного повествовательного вида <...> глубокого драматизма» и, будучи «ядром повествования», «первоначальным его ферментом», «мелким зерном многогранной новеллы», «он дает сложное цветение в нескольких наиболее глубоких, значительных и совершенных созданиях Пушкина»[156]. Можно предположить, что движение пушкинской прозы к романному типу повествования связано с принципами адаптации анекдота, реализацией повествовательных потенций, скрытых в этом жанре.

«Повести Белкина», следующие за незавершенным романом А.С.Пушкина «Арап Петра Великого», представляются чрезвычайно продуктивными для анализа функций анекдота, — это первое завершенное произведение Пушкина в прозе, жанровая неопределенность которого — уже не отдельная новелла, но еще не роман — указывает на процесс формирования эпического мышления.

Анекдотическая основа «Повестей Белкина» давно установлена не только литературоведением, но и читательским сознанием. Отношение к «Повестям Белкина» как к «собранию анекдотов (из коих некоторые давно известны)» (Ф.Булгарин), «побасенкам» и «сказочкам» (В.Г.Белинский) важно, так как отражает восприятие новых принципов повествования, сформулированных самим Пушкиным: «... писать повести надо вот эдак: просто, коротко, ясно» (XI, 372). Но за внешней простотой скрывается сложная архитектоника цикла, позволяющая Н.Я.Берковскому увидеть в

---

[156] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1. С. 71.

«Повестях Белкина» «эскиз будущего большого русского романа — народного романа с чертами новой эпичности»[157]. Именно анекдот, по образному выражению Л.П.Гроссмана, является «архаическим зерном», из которого «пускает ростки, а, затем, дает пышное цветение сюжетная схема маленькой повести или целого романа»[158]. Анекдот как основа повествования осознается Пушкиным так же отчетливо, как и в «Арапе Петра Великого». Подтверждением этому является признание И.П.Белкина, сделанное им в «Истории села Горюхина»: «... принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения» (VIII, 132), и примечание издателя А.П., отмечающего, что в «рукописи г.Белкина над каждою повестию рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы». «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., «Выстрел» подполковником И.Л.П., «Гробовщик» приказчиком Б.В., «Метель» и «Барышня-крестьянка» девицею К.И.Т. Тем самым сохраняется важнейшая черта поэтики анекдота — устная природа бытования, трансформируясь в социально, психологически и стилистически окрашенные голоса рассказчиков. Сам же Белкин, по свидетельству ненарадовского помещика, записал повести «которые большей частью справедливы» (VIII, 61). «Справедливая» или «полусправедливая» повесть — одно из определений литературного анекдота, распространенное в 1820-х гг. Исследователи, в частности В.Э.Вацуро, устанавливают среди литературных источников «Повестей Белкина» целый ряд «истинных происшествий», «справедливых повестей» и «истинных анекдотов», опубликованных в журнале «Благонамеренный»[159], что свидетельствует одновременно о популярности и относительной устарелости жанра. Таким образом, уже в предисловии «От издателя» проявляется установка Пушкина «воскресить <...> «низовую» литературу,

---

[157] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 29.

[158] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина… С. 51—52.

[159] Вацуро В.Э. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 29—47.

отбросив в ней все устаревшее и активизировав ее художественные возможности»[160].

Внимание Пушкина анекдот привлек способностью через случай, одно событие передать своеобразие эпохи. В «Арапе Петра Великого» исторический анекдот стал документальной основой повествования, позволив воссоздать истинный колорит и особенности психологии «массового» исторического человека. В «Повестях Белкина» была открыта информативная ценность не только исторического, но и бытового анекдота. Пушкину удалось установить связь отдельного события с историческим временем. Анекдотический случай, став основой сюжета, позволил увидеть и передать новое в русской жизни, изменения в общественном сознании, обусловленные событиями 1812 г., тем самым порвав с традицией «справедливой повести», восходящей к литературному анекдоту, смысл которого не выходил за рамки забавного курьеза. Осознание информационной значимости события потребовало новых принципов повествования.

Анекдот проявляет себя, прежде всего, на уровне сюжета и композиции. Фабульное содержание повестей традиционно анекдотическое. С точки зрения рассказчиков и Белкина, все исторические рассказы о необычных, странных происшествиях — анекдоты. В «Выстреле» подполковник И.Л.П. удивлен «печальным случаем» с Сильвио и отказом известного бретера от дуэли, в «Метели» и «Барышне-крестьянке» девица К.И.Т. рассказывает о необычных для жизни, но традиционных для литературы историях любви. «Исходная фигура», лежащая в основе сюжета «Гробовщика», — смерть—выгода — парадокс торговца, извлекающего прибыль из потери жизни, парадокс существования ремесленника, живущего за счет умирания своих клиентов»[161].

В «Станционном смотрителе» советника А.Г.Н. поражает развязка, нарушающая литературный стереотип, выраженный в словах Самсона Вырина: «Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою» (VIII, 105). Дуня, вместо того, чтобы

---

[160] Там же. С. 36.

[161] Шмид В. Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адрияна Прохорова // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 64.

быть оставленною соблазнителем, становится женой Минского, добивается социального успеха.

В основе каждого события — анекдотический парадокс — несовпадение ожидаемого и реального. Сюжет организуется контрастом между началом истории, которая развивается по литературным канонам и отражает социальный, психологический и культурный опыт рассказчиков, и концом, разрушающим любые стереотипы, штампы, любое ограниченное какими-либо рамками представление о жизни.

Парадокс организует не только сюжет, композицию, но и стиль повествования. Эпиграфы к каждой повести, особый социально-психологический тип рассказчика, литературные реминисценции — все это указывает на жанрово-стилевую природу повестей: «Выстрел» — романтическая повесть, «Барышня-крестьянка» — сентиментальная, «Станционный смотритель» даже текстуально совпадает с «Бедной Лизой» Н.М.Карамзина[162], «Гробовщик» — нравоописательный очерк. Одновременно с жанровым становлением происходит разрушение читательских ожиданий. В нравоописательный очерк вторгается фантастический сон героя, который завершается радостным пробуждением и желанием выпить чаю с дочерьми. Притчевое и анекдотическое начала взаимодействуют в одном времени и пространстве: герой может в следующем эпизоде притчи оказаться анекдотическим персонажем. В «Метели» Владимир, развивающий план побега и возвращения по сюжетной схеме «блудных детей», во время разговора с крестьянином в отдаленной деревушке превращается в героя анекдота, а герой анекдота о случайном венчании, Бурмин, становится героем притчи о встрече суженых[163]. Сюжет «Станционного смотрителя» строится как столкновение культурно-исторических типов поведения, разных систем мировосприятия

[162] См. об этом: Михайлова Н.И. О структурных особенностях «Повестей Белкина» // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 73—82; Белькинд В.С. Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина» // Русская литература. Алма-Ата, 1976. Вып. 6. С. 27—29.

[163] См.: Тюпа В.И. Анекдот и притча как жанровые истоки «Повестей Белкина» // Проблема литературных жанров. Томск, 1983; Тюпа В.И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983.

— сентиментально-патриархальной (Вырин) и романтической (Минский)[164]. Все это позволяет исследователям говорить об экспериментальном характере сюжетов «Повестей»: «Включив традиционные конфликты в сферу обыденных жизненных отношений, Пушкин изнутри трансформирует жанр. Он не просто отменяет то, что утвердилось, а в гегелевском понимании «снимает» старые представления, ведет читателя от литературной заданности к правде жизни, подрывает веру в наивные и искусственные схемы уже отжившего свой век сентиментально-романтического сюжетосложения»[165]. Истории, в допушкинской литературе определяемые как анекдот, то есть сознательно противопоставленные реальной жизни, противоречащие бытовому правдоподобию, у Пушкина погружены в быт. В результате столкновений литературной заданности и быта рождается новый взгляд на действительность, в основе которого концепция жизнеутверждения, жизнетворения.

Выражение качественно нового знания о жизни было бы невозможно без изменения повествовательных принципов. Процесс жизнетворения разворачивается на глазах у читателей благодаря особой организации нарратива. Пушкин помещает анекдотическую фабулу повестей в стихию рассказывания. В «Повестях Белкина» можно выделить четыре уровня нарратива. Текст распределяется между «нарративными масками» (М.Дрозда) — издателем А.П., являющимся автором сборника и каждой отдельной повести, источником эпиграфов, ненарадовским помещиком, голос которого представлен письмом к издателю, И.П.Белкиным, передающим услышанные им истории в «литературной» обработке, и, наконец, рассказчиками повестей, обычно свидетелями событий.

Подобный принцип нарратива, при котором «нарративная точка зрения текста помещена в то пространство и время, в котором происходят отдельные истории», М.Дрозда называет «повествованием с гомогенным хронотопом» и определяет как «современный тип прозаической наррации», поэтику которого создавал

[164] См.: Сурков Е.А. Синтез жанрово-стилевых традиций в «Станционном смотрителе» А.С.Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1990.

[165] Белькинд В.С. Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина» А.С.Пушкина… С. 28.

Пушкин. «Иллюзия конкретной обстановки речи в хронотопе гомогенном содержанию рассказа, — по мнению М.Дрозды, — является основным условием «прозаичности» текста, т.е. одинаковой погруженности рассказчика, аудитории и содержания в «прозу жизни»[166].

Иерархия нарративных масок копирует субъектно-объектные отношения анекдота: участник событий — рассказчик (передающее сознание) — слушатель, читатель (воспринимающее сознание) и позволяет зафиксировать временную дистанцию между автором и персонажами в результате расщепления передающего сознания на «мнимого автора» И.П.Белкина — перворассказчиков повестей, подверженных частичной персонификации. Благодаря Белкину, посреднику между собственно автором и героями, закрепляется дистанция между авторско-читательской длящейся современностью и относительным прошлым, точнее, завершенным настоящим повестей.

Фигура И.П.Белкина чрезвычайно важна для эволюции пушкинской прозы, если ее рассматривать как проблему повествовательного стиля[167]. Белкин одновременно выступает слушателем, рассказчиком и персонажем анекдотов. Неслучайно в рецензии «Северной пчелы» за 1831 год он был назван героем «шестого анекдота, приключения, странного случая»[168]. Жизнь Белкина предстает в предисловии как анекдотическое предание о чудаке, не совпадающем со своим миром, чудаке, который на место «расторопного старосты» поставил ключницу, «приобретшую его доверенность искусством рассказывания историй» и не умевшей «различить двадцатипятирублевую ассигнацию от пятидесятирублевой», обрадовавшегося, узнав, что «число крестьян умножилось, число же дворовых птиц и домашнего скота нарочито уменьшилось», и захрапевшего на стуле в самую драматическую минуту допроса старосты ненарадовским помещиком. С.Г.Бочаров приводит еще один анекдот о Белкине, который остается «утаенным», так как не вошел в окончательную редакцию

[166] Дрозда Мирослав. Нарративные маски в «Повестях Белкина» // Wiener Slavistischer Almanach. baud 8, 1981. С. 262, 263.

[167] См. об этом: Бочаров С.Г. Пушкин и Белкин // Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 127—185.

[168] Цит. по: Гукасова А.Г. «Повести Белкина» А.С.Пушкина. М., 1949. С. 75.

предисловия, — рассказ о том, как Белкину для прогулки подали «самую смирную из лошадей», которой «он все-таки оказался смирнее и с нее упал» (VIII, 588)[169].

Правда, мир ненарадовского помещика, бытовая действительность, также наполнены неразвернутыми анекдотами: автор письма просит не упоминать его имя, так как «в звании сочинителей вступать полагает излишним», или приводится свидетельство Марьи Алексеевны Трафилиной, «ближайшей родственницы и наследницы И.П.Белкина», которая «не может доставить никакого о нем известия, ибо покойник вовсе не был ей знаком», и, наконец, анекдотична судьба незаконченного романа Белкина, которым ключница заклеивает окна флигеля. «Утаенные анекдоты», которыми изобилует предисловие, косвенным образом доказывают достоверность историй, услышанных Белкиным от разных людей. Усредненность, анекдотичность образа Белкина определяются его художественной функцией — он связующее звено между миром героев сентиментально-романтических повестей и бытовой реальностью. Хотя достоверность его существования подтверждена дважды — ненарадовским помещиком и Марьей Алексеевной Трафилиной, Белкин обретает голос, лишь пересказывая чужие истории. Аллюзии с «Недорослем» Фонвизина и Н.Г.Кургановым, автором «Письмовника», кумиром И.П.Белкина, очерчивают круг его интересов.

В определенном смысле Н.Г.Курганова можно назвать прототипом Белкина, а «Повести Белкина» развитием художественных принципов «Кратких замысловатых повестей», одного из первых и, пожалуй, самого популярного в XVIII в. сборника анекдотов. Ориентация И.П.Белкина на Курганова заявлена в «Истории села Горюхина», в которой Белкин называет Курганова «величайшим человеком» и признается в том, что «знал его [«Письмовник» — Н.Б.] наизусть и, несмотря на то, каждый день находил в нем новые незамеченные красоты». Белкин так же неуловим в тексте, как Курганов, так как в неопределенности, усредненности, мифичности состоит композиционное значение передающего сознания. Белкин даже в большей степени миф, потому что сам после смерти отошел в область преданий.

---

[169] См.: Бочаров С.Г. Пушкин и Белкин // Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 143.

Белкина и Курганова объединяет и жанровое обозначение их творчества — повести. Причем для Н.Г.Курганова определение сборника анекдотов как «кратких замысловатых повестей» принципиально важно: тем самым он подчеркивает связь анекдота с реальной действительностью и сознательно противопоставляет их литературной традиции. Используя форму и приемы анекдота, иносказания и условные маски, Н.Г.Курганов вводит в свои «повести» рассказы о реальных событиях. Для пушкинских «повестей» характерен тот же принцип взаимодействия литературы и реальности. Но благодаря развернутому нарративу, анекдоты, неоднократно пересказанные, утрачивают черты литературной заданности и обрастают «тяжестью реальной жизни» (М.Дрозда), перестают быть зеркалом, отражающим любопытные происшествия, и становятся художественным осмыслением действительности.

Важную роль в трансформации анекдота из истории о необычном случае в повествование о новых явлениях русской действительности играет образ автора, мнимого и реального.

Образ Белкина в равной степени принадлежит реальности (свидетельства знавших его людей) и вымыслу, «случаям из жизни», подвергшимся литературной обработке. Грань между жизнью и литературой становится условной. Создается иллюзия достоверности событий, составляющих содержание повестей.

Интегрирующее сознание Белкина фиксирует ограниченное социальными, психологическими, культурными рамками знание о жизни персонажей, не давая ему оценки. Белкин, по мнению М.М.Бахтина, «важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика: слово здесь двухголосое»[170]. Эту мысль развивает С.Г.Бочаров: «Белкин — не воплощенный рассказчик — фигура более характерная для послепушкинской прозы, — но «медиум», повествовательная среда, объединившая повествующего автора с миром его повествования»[171]. Именно через отталкивание от образа Белкина проявляется позиция настоящего автора.

---

[170] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 256.

[171] Бочаров С.Г. Пушкин и Белкин … С. 147.

«Повести Белкина» выходят за рамки сентиментально-романтической литературы благодаря появлению еще одного интегрирующего сознания, не совпадающего с Белкиным — сознания автора. Авторское знание переводит рассказ о необычном происшествии в ранг факта, раскрывающего глубинные процессы русской действительности. Сознание автора, в отличие от персонажей и Белкина, мыслящих категориями сентиментализма или романтизма, свободно от каких-либо ограничений. Автор полемизирует с литературной традицией, разрушая ее изнутри посредством внесения анекдота, который возвращает событие в сферу быта, к изначальной форме житейского парадокса. Примеры тому можно найти в каждой повести, например, в «Барышне-крестьянке», давнюю вражду соседей-помещиков русофила Ивана Петровича Берестова и англомана Григория Ивановича Муромского, вызывающую аллюзии с трагедией Шекспира, прекращает в одночасье «пугливость куцей кобылки», в «Метели» отказ романтического мечтателя Владимира Ивановича от провожатого по пути в церковь, неожиданно разыгравшаяся метель приводят к тому, что его место во время венчания занимает Бурмин. Функции анекдота в повествовании и роль авторского сознания можно выявить уже на основе анализа повести «Выстрел», открывающей цикл.

Повествование «Выстрела» распадается на три субъектных сферы — рассказы Сильвио, графа, объединенные в передающем сознании подполковника И.Л.П., чей рассказ, в свою очередь, услышан и записан И.П.Белкиным и откорректирован автором. Действие воспринимается рассказчиком И.Л.П., имеющим «романтическое воображение», через призму романтического двоемирия, как столкновение идеального и реального. Сильвио кажется ему «героем какой-то таинственной повести». Романтическое восприятие рассказчика выстраивает образ Сильвио как ряд парадоксов — «казался русским, а носил иностранное имя», счастливо «служил в гусарах», но «вышел в отставку», жил «вместе бедно и расточительно», ходил в «изношенном черном сюртуке», но держал открытый стол для офицеров, был знаменит своей храбростью, но отказался от дуэли.

Авторская позиция совпадает с мнением Пушкина, высказывающим свое отношение к эпигонам романтизма в одной из статей

1830 г.: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (XI, 145). Автор намеренно сближает романтические штампы с подчеркнуто бытовыми деталями. В.С.Белькинд обратил внимание на тележку, где «лежали два чемодана, один с пистолетами, другой с пожитками», куда садился Сильвио, который незадолго до этого «ходил взад и вперед по комнате, как тигр в клетке». Так, в столкновении разнородных по стилистической окраске элементов (тигр — пожитки, пистолет — пожитки) выявляет себя автор»[172]. Чемоданы Сильвио заняли достойное место рядом с узлами Марьи Гавриловны, перстнем Алексея Берестова, вывеской на доме Андрияна Прохорова. Позиция автора проявляется в иронии, разрушающей целостность романтически традиционного закрытого мира повести. Авторская оценка Сильвио не совпадает ни с точкой зрения рассказчика, видевшего в нем романтического героя, ни с точкой зрения графа, для которого Сильвио — ужасный мститель, ни с оценкой самого героя, считающего, что «привычка первенствовать» привела его к дуэли. Н.И.Михайлова замечает, что «образ Сильвио, преломляясь в трех субъективных сферах повествования, каждый раз получает новое освещение, зависящее от личности рассказчика»[173]. Но есть факт биографии Сильвио, имеющий значение лишь для автора, принадлежащий авторскому знанию о жизни. Завершая рассказ о странном поединке, полковник И.Л.П. мимоходом упоминает о смерти Сильвио: «Граф замолчал. Таким образом узнал я конец повести, начало которой некогда так поразило меня. С героем оной я уже не встречался. Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VIII, 74). Начало и конец истории для рассказчика связаны с дуэлью. Гибель Сильвио выходит за границы любопытного случая и сообщает анекдоту о выстреле новый смысл. Отказ от выстрела означает не только

---

[172] Белькинд В.С. Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина» А.С.Пушкина // Русская литература. Алма-Ата, 1976. Вып. 6. С. 30.

[173] Михайлова Н.И. Повествовательная структура «Пиковой дамы» (к изучению типов повествования в прозе А.С.Пушкина) // Вестник МГУ. Филология. Сер. X. Вып. 3. 1974. С. 10.

удовлетворение ущемленного самолюбия плебея, утоление романтической гордости, но и осознание ценности чужой человеческой жизни. Выстраивается новая шкала ценностей в противовес романтизму, по которой гражданская свобода выше личной свободы, личной гордости. Победа над графом и, что гораздо важнее, над собой вписывается в духовную эволюцию героя, высшей точкой жизни которого становится смерть во имя чужой свободы.

Образ Сильвио обретает историчность. Из героя любопытного происшествия он превращается в исторического человека 1810—1820-х гг. События его жизни Пушкин незаметно для рассказчика и мнимого автора сопрягает с историческим временем[174]. Сильвио говорит о себе: «В наше время буйство было в моде: я был первым буяном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил самого Б<урцова>, воспетого Д<енисом> Д<авыдовым>. Дуэли в нашем полку случались ежеминутно: я на всех бывал свидетелем или действующим лицом. Товарищи меня обожали, а полковые командиры ... смотрели на меня как на необходимое зло» (VIII, 69). Офицерское буйство, дуэли, пьянство, упоминание Дениса Давыдова и Александра Петровича Бурцова, товарища поэта по Белорусскому гусарскому полку — все это черты «особого типа разгульного поведения», который, по словам М.Ю.Лотмана, «в начале XIX века <...> воспринимался не в качестве нормы армейского досуга, а как вариант вольномыслия. Элемент вольности проявился здесь в своеобразном бытовом романтизме, заключавшемся в стремлении отменить всякие ограничения. Смысл поступка был в том, чтобы совершить неслыханное, превзойти того, кого еще никто не мог победить»[175]. Ю.М.Лотман определяет такое поведение как игровое.

[174] Для «Повестей Белкина» характерна соотнесенность описываемых событий с исторической эпохой. «Метель» начинается с упоминания точной даты, вызывающей в сознании читателей исторические ассоциации: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную…» В «Гробовщике» сообщается, что Адриян Прохоров продал свой первый гроб в 1799 году, а в новый дом переехал через 18 лет, действие, таким образом, происходит в 1817 г. Точно также можно вычислить время и в других новеллах.

[175] Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 53.

А.В.Лужановский считает, что «проблема перехода игрового поведения в серьезное является одной из основных в цикле «Повести Белкина», придающих ему идейную и композиционную целостность, а отдельным произведениям — жанровую определенность»[176]. В доказательство своей мысли А.В.Лужановский указывает на другого героя «Повестей Белкина» Бурмина, в образе которого реализуется тип «серьезного» поведения. Бурмин относит свою «детскую» проказу, венчание вместо заблудившегося жениха, к 1812 году («В начале 1812 г., — сказал Бурмин, — я спешил в Вильну»), сообщая, что женат уже четвертый год. Следовательно, его объяснение с Марьей Гавриловной происходит в 1815 году. Становятся понятными изменения, произошедшие в герое, критическое отношение к «игровому» поступку. Серьезный тип поведения, сменивший игровой, возникает как реакция на события большой истории, отечественную войну 1812—1815 гг. и выражается в переходе от «принципа личной свободы, от эпикурейского настроения к гражданскому настроению», в чем заключается, «с точки зрения Пушкина, главное содержание жизни передовой русской интеллигенции переходной поры второй половины 1810-х годов». Таким образом, анекдот в «Метели», в «Выстреле», в других новеллах в синтезе с притчей высвечивает то новое, что появилось в бытовой русской жизни, в сознании «массового» человека в результате исторических потрясений, в частности, переход от игрового поведения к серьезному, от литературных шаблонов к интересу к реальной действительности.

Новый уровень историзма «Повестей Белкина» выражается в том, что черты эпохи проявляются не в судьбах исторических деятелей, подобных Петру I, а в бытовой жизни маленьких людей, занявших место интеллектуального героя, близкого автору. Историзм возникает как результат отделения сюжета от фабулы — фабула осталась анекдотической, тогда как сюжет перешел из событийной плоскости в психологическую. Внутренний сюжет и стал отражением исторических явлений — «начала движения в неподвижном мире»[177]. В «Повестях Белкина» происходит

[176] Лужановский А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. Вильнюс, 1988. С. 63.

[177] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 20.

дальнейшее развитие основного принципа пушкинского исторического повествования, заключающегося в воссоздании связей между «малой», личной историей человека и «большой» историей общества, страны.

Трудно не согласиться с С.А.Кибальником, утверждающим, что «подлинные творческие открытия Пушкина стали возможны лишь тогда, когда историческая тема у него перестает выявляться в рамках чисто исторического сюжета»[178]. «Повести Белкина» причастны начальному импульсу пушкинского романа, который вырастает из новеллы-анекдота. Еще Н.Я.Берковский заметил, что «отдельная новелла готова у Пушкина разрешиться в анекдоты, в рассказ о случае, который может нас занять и, тем не менее, пройдет бесследно. Собрание новелл ведет к возможностям эпоса»[179]. Цикл новелл, организованных по принципу «литературного анекдота», становится прообразом пушкинского романа. Именно в «Повестях Белкина» в полной мере начинают проявляться повествовательные возможности анекдота.

Во-первых, анекдот разрушает фабульное построение сюжета, традиционное для сентиментально-романтической литературы, «снимает» схематическое представление о жизни. То, что в допушкинской прозе изображалось как идеал, становится объектом анализа. Событие осмысливается не как забавная случайность, а как выражение глубинных процессов русской действительности. Устанавливается связь события с историческим временем. Анекдотическая случайность становится проявлением исторической закономерности.

Во-вторых, субъектно-объектная система, копирующая анекдот, является важным этапом в освоении многосубъектного повествования. В сюжете «Повестей Белкина» одно сознание дополняется другим, корректируется авторской позицией, что «делает возможным изображение жизни в формах самой жизни, а не условных схем»[180]. В результате появляется объемная объективная картина жизни, каждый голос которой социально окрашен.

---

[178] Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 156.

[179] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» … С. 29.

[180] Белькинд В.С. Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина» А.С.Пушкина … С. 30.

В-третьих, передающее сознание Белкина позволяет говорить о словесном диалогизме «Повестей» и одновременно закрепляет позицию автора. Пушкин, находясь вне текста, выражая свою позицию в иронии к литературным штампам, переводит события новелл в сферу незавершенного настоящего времени. Посредством реминисценций, эпиграфов, обращений к читателям, «открытых» развязок Пушкин актуализирует житейский и культурный опыт читателей, делая возможным контакт между длящейся современностью и относительным прошлым повестей.

В-четвертых, в процессе становления роман, по М.М.Бахтину, вовлекает в свою орбиту другие жанры, «пародирует, разоблачает условность их форм и языка», «переосмысляет и переакцентирует их»[181]. Присутствие в «Повестях Белкина» малых жанров — новеллы, анекдота, притчи, эпиграммы, нравоописательного эпоса, по словам В.И.Тюпы, убедительно доказавшего взаимодействие в «Повестях ...» притчи и анекдота, «рождает принципиально новое единство: реалистическое художественное целое романного типа, снимающее полярность жанровых форм в развертываемой картине мира как жизнестановления»[182].

Качественно новым этапом в движении пушкинской прозы к роману является «Пиковая дама». Однозначно определить жанр этого произведения довольно сложно, так как романное содержание — изображение смены исторических эпох, появление героя нового буржуазного века, с его типом мышления, психологией — не совпадает с формой повествования. Ставшую традиционной точку зрения выразил А.В.Чичерин, определив «Пиковую даму» как повествование, в котором «скрыт крайне сжатый роман. И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман. Внутренняя форма «Пиковой дамы» в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен»[183].

«Пиковая дама» — следующее за «Повестями Белкина» звено в цепочке переходных произведений А.С.Пушкина от незавершенного исторического романа «Арап Петра Великого» к «Капитанской

---

[181] Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 449.

[182] Тюпа В.И. Анекдот и притча как жанровые истоки «Повестей Белкина»… С. 40.

[183] Чичерин А.В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 144.

дочке». Переходность «Пиковой дамы» заключается в том, что эта повесть организована по принципу цикла. Это своеобразный эскиз романа с рудиментами цикла. Скрытая цикличность проявляется в смешении разных жанровых традиций — любовного романа в духе романтизма, фантастической и авантюрной новеллы, нравоописательного очерка, литературного анекдота и сказки — и в особой «рассказовой» интонации повествования. Если сказочные мотивы в «Пиковой даме» глубоко и разносторонне изучены[184], то анекдотическое начало повести привлекает внимание исследователей лишь в последние годы[185]. А между тем, еще современники А.С.Пушкина почувствовали анекдотическую природу «Пиковой дамы»: В.Г.Белинский считал, что «собственно это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно»[186]. Единственным достоинством пушкинской прозы он назвал «мастерский рассказ». Восприятие первыми читателями «Пиковой дамы» как забавной истории, любопытного случая косвенно подтверждается и самим Пушкиным, который записал в дневнике: «Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза» (VIII, 33).

В пушкиноведении сложилась определенная традиция, рассматривающая анекдот, прежде всего, как источник сюжета повести. Л.П.Гроссман считает, что «в основу рассказа о тайне графини положен старинный исторический анекдот о Калиостро. В жизнеописании знаменитого авантюриста имеется рассказ о том, как он безошибочно предсказал три нумера для лотерейной игры. Из этого зерна и пустила, видимо, ростки пушкинская новелла. Вместо Калиостро здесь названы два других авантюриста того времени — граф Сен-Жермен и Казанова. Первый и становится главным героем затейливой сказочки о нравах XVIII века»[187].

---

[184] См. об этом: Петрунина Н.Н. Проза А.С.Пушкина. Л., 1987. С. 229—240; Красухин Г.Г. Добрым молодцам урок // Красухин Г.Г. Четыре пушкинских шедевра. М., 1996. С. 38—77.

[185] См.: Ермакова Н.А. «Пиковая дама» — «Герой нашего времени» (романно-новеллистическая поэтика прозы Пушкина и Лермонтова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1996.

[186] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. … Т. 7. С. 577.

[187] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1. С. 72.

Современные исследователи установили, что завязкой повести является услышанный Пушкиным летом 1828 года анекдот о Наталье Петровне Голицыной, которая во времена своей молодости действительно встречалась в Париже с Сен-Жерменом и понтировала против герцога Орлеанского в Версале[188]. Внук ее, Сергей Григорьевич Голицын (Фирс), рассказал Пушкину, что однажды, проигравшись, пришел просить денег у графини. Вместо денег он узнал три карты, «назначенные» бабушке в Париже Сен-Жерменом. «Попробуй», — сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. — Дальнейшее развитие повести все вымышлено»[189].

Присутствие анекдота в «Пиковой даме» не исчерпывается завязкой сюжета. «Вымышленное» развитие повести представляет собой взаимодействие двух повествовательных начал — анекдотического и романного. Причем, корреляция анекдота и романа охватывает все уровни произведения — сюжет, композицию, образную структуру, пространственно-временную организацию и становится выражением художественной философии «Пиковой дамы».

Две линии повествования — анекдотическую и романную — задает сам Пушкин, заставляя своих героев по-разному оценивать услышанный ими анекдот Томского:

«— Случай! — сказал один из гостей.

— Сказка! — заметил Германн» (VIII, 229).

Все дальнейшие события повести можно определить и как случай, и как сказку. И случаем, и сказкой в эпоху Пушкина могли назвать анекдот. Но если первое определение подчеркивает реальность и в то же время случайность, исключительность происходящего, собственно анекдотичность рассказа, то сказка подразумевает вымысел, художественное осмысление событий.

Анекдотическое начало входит в повествование с анекдотом Томского, представляющим собой «рассказ в рассказе» и обладающим всеми правами текста. Анекдот вводит в повествование атмосферу прошедшей эпохи с ее утонченной аристократической культурой и духом авантюризма, возникающим как ассоциативное

---

[188] См.: Петрунина Н.Н. Проза А.С.Пушкина. Л., 1987. С. 201.

[189] Рассказы о Пушкине, записанные П.И.Бартеневым. М., 1925. С. 46—57.

поле при упоминании имен Казановы и Сен-Жермена. XVIII столетие проецируется в пушкинскую современность в образе старой графини, сохранившей привычки своей молодости и окруженной вещами, принадлежащими, как и она, прошлому. Ориентация на дворянскую культуру проявляется и в том, что анекдот, излюбленный жанр салонных бесед, естественен для графини. Она не только участница многих событий, ставших анекдотами, но и «анекдотворец»: «И графиня в сотый раз рассказала внуку свой анекдот» (VIII, 232). Безымянность графини на протяжении большей части текста, отсутствие индивидуальных черт указывают на то, что она — знак своего времени, героиня анекдота.

Наследником традиций уходящей эпохи в повести выступает Томский, речь которого имеет устную природу. Появление Томского в тексте связано с диалогическими фрагментами, будь то игрецкие анекдоты (глава 1), разговор в уборной графини (глава 2) или «мазурочная Болотовня» с Лизой (глава 5). Образ Томского воплощает в себе недостижимый для Германна идеал «праздного счастливца», баловня судьбы. Германн появляется в повести как культурный и социальный оппонент Томского. Сознание Германна ориентировано на традицию книжно-письменного слова. В тексте он выражает себя преимущественно в письменной речи — в посланиях к Лизе. Рационалистическое мышление Германна подвергает анализу даже фантастическое появление призрака графини, «белой женщины», после посещения которой он «засветил свечу и записал свое видение».

Недоверие Германна по отношению к рассказу Томского вызвано внутренней чужеродностью жанра анекдота и той авантюрной «морали», которую он провозглашает, культурному опыту Германна и его жизненной позиции, основанной на «расчете, умеренности и трудолюбии», которые должны доставить «покой и независимость». Но анекдот взрывает привычное течение жизни героя и раскрывает его психологическую сущность. Тайна трех карт интригует Германна. Сознание героя не в состоянии воспринять адекватно диалогически открытое анекдотическое слово (В.И.Тюпа). Пытаясь реализовать анекдот в реальной жизни, Германн восполняет пробел, умолчание, недоговоренность рассказа Томского. Анекдот, таким образом, обладая «значительной сюжетной энергией», по мнению Н.А.Ермаковой, «создает

возможность для выхода текста анекдота в иное жанровое и сюжетное пространство, сопредельное ему пространство текста «Пиковой дамы»[190]. Возникает двуплановость повествования, которое разворачивается одновременно во внешнем мире, на событийном уровне, и в воображении Германна, которое «строит целую фабулу из одного себя, из анекдота, из ничего <…>. Повествование реализует тем самым двойственную натуру Германна и двойственную мотивировку его поведения: прозаический «немецкий» расчет, низкая жажда приобретения и «огненное воображение», «страсть игрока»[191]. Надежды Германна на быстрое обогащение обречены в момент своего зарождения. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» (VIII, 249). Человеческие чувства уступают место в душе Германна единственной страсти — наживе. Сумасшествие Германа, рассудительного человека, — признание невозможности переступить через законы морали, уйти от себя, отказаться от человеческого в себе.

Анекдот вписывает события внутренней жизни Германна в движение истории и сообщает каждому образу историческую значимость. Германн предстает как новый социальный тип, человек «железного века». Мотив карточной игры, который вводит в повествование анекдот, полифункционален: он высвечивает социально-историческую детерминированность образа Германна, становится выражением философии судьбы, определяющей жизнь героя, и организует сюжет. Карточная игра — это символическое выражение игры судьбы. Для людей XVIII века — графини, Сен-Жермена, Томского — карты — не более чем азартная игра, развлечение. Германном же управляет расчет. Он пытается подчинить своей воле, силе своего ума, холодному расчету судьбу, то, что не поддается пониманию, иррационально по своей природе. Жизнь, презираемая Германном, который хочет все многообразие жизни свести к формуле достижения личного

---

[190] Ермакова Н.А. «Пиковая дама» — «Герой нашего времени» (романно-новеллистическая поэтика прозы Пушкина и Лермонтова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1986. С. 8.

[191] Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 187.

благополучия, наказывает героя. Фантастическое обещание графини Германну исполнено, но «вместе с ним исполнилась и судьба. Он сам «обдернулся», выбрав даму вместо туза как свою судьбу»[192].

Игра в фараон реализует в повествовании «Пиковой дамы» и свои сюжетные возможности, которые ВВ. Виноградов охарактеризовал следующим образом: «Она уже к концу первой главы вырывается как сказочный фон игры случая, борьбы счастья и тайной недоброжелательности. Поэтому, естественно, драматическое восприятие самой игры, приводящей к трагическому исходу, перемещается к концу повести. Ведь игра в карты, если она в символическом аспекте должна совпадать с трагедией рока, может быть только развязкой сюжета»[193].

Н.А.Ермакова заметила, что Германн не единственный представитель буржуазной эпохи[194]. Судьбу Германна готов повторить Нарумов, неразвернутый двойник героя, не менее Германна заинтригованный анекдотом Томского. Во второй главе Томский просит разрешения у графини представить ей Нарумова. Единственное, что может интересовать Нарумова в графине — это тайна трех карт. Благодаря образной параллели Германн-Нарумов герой «Пиковой дамы» верит всей исключительности его судьбы, обретает типичность. В образе Германна проступают черты романного героя, на что указывает еще одно любопытное наблюдение Н.А.Ермаковой. Появление «молодого офицера» за окном особняка графини совпадает с разговором Томского с Лизой, которая пытается узнать, кто является «героем ее романа», и обсуждением «нынешних» романов. «В результате, — делает вывод исследовательница, — сюжет неизвестного «молодого офицера» начинает нарративно развертываться на фоне чтения неизвестного «русского романа», проецируясь на него и в этом взаимоосвещении приобретая перспективу «нового» романного сюжета из русской жизни»[195].

---

[192] Там же. С. 189—190.

[193] Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Временник пушкинской комиссии. М., 1936. С. 190.

[194] См.: Ермакова Н.А. «Пиковая дама» — «Герой нашего времени» (романно-новеллистическая поэтика прозы Пушкина и Лермонтова). Томск, 1996.

[195] Там же. С. 8—9.

Взаимодействие романного и анекдотического начал определяет и позиция автора. «Пиковая дама» — единственный в пушкинской прозе образец завершенного авторского повествования от третьего лица. Пушкин возвращается к объективному типу повествования, оставленному после неудачной попытки создания исторического романа «Арап Петра Великого», учитывая опыт «Повестей Белкина». Рассказовая интонация авторского повествования «Пиковой дамы» появляется в результате особой организации образа автора. В.В.Виноградов определил присутствие в первой главе редуцированного рассказчика[196] и выделил как основной повествовательный принцип «Пиковой дамы» «субъективную призму», которая позволяет гармонично соединить при объективном повествовании авторское начало и персонажное, время автора и субъективное ощущение времени героями. Пушкинская глава представляет собой ряд эскизных ситуаций, вмещенных в строго очерченный план времени, но в его пределах рассеянных по разным субъектам. Наблюдения В.В.Виноградова развивает С.Г.Бочаров, отмечая подвижность границ авторского повествования и повествования от лица персонажей: «собственное повествование автор объективирует (или, напротив, что то же, субъективирует) как чью-то, отчасти чужую речь (скрытого рассказчика из этой среды — в первой главе, бедной воспитанницы — во второй), зато он свободно входит в речь персонажей и ее обращает в собственное повествование»[197].

Таким образом, можно сказать, что повествование «Пиковой дамы» строится как рассказ незримо присутствующего в тексте,

---

[196] Использование неопределенно личных форм в фразе, с которой начинается «Пиковая дама»: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра,» — по мнению В.В.Виноградова, «создает иллюзию включенности автора в это общество. К такому пониманию побуждает и порядок слов, в котором выражается не объективная отрешенность рассказчика от воспроизводимых событий, а его субъективное сопереживание их, активное в них участие. Повествовательный акцент на наречие — незаметно поставленном позади глагола <…>; выдвинутая к началу глагольная форма — играли <…>; отсутствие указания на «лицо», на субъект действия при переходе к новой повествовательной теме — «сели ужинать», внушающее мысль о слиянии автора с обществом (т.е. почти рождающее образ — мы) — все это полно субъективной заинтересованности». Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Временник пушкинской комиссии. М., 1936. С. 105.

[197] Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 149.

но не персонифицированного автора. В «Пиковой даме» используется нарративный прием, найденный Пушкиным в «Повестях Белкина». Если образ автора прозы — Белкина — вводится в «Повести …» посредством первой главы, истории его жизни, то в «Пиковой даме» найден свой «поворот прозаического лица» (С.Г.Бочаров), который заключается в сужении субъективной сферы повествователя. Редуцированное присутствие нарратора выражается в ориентации теста на устную речь, рассказ.

Дистанция между автором и персонажами закреплена, но не развита. Автор проявляет себя в скрытой иронии, возникающей в результате намеренного столкновения, ограниченного знания героев всезнанием автора. Примером авторской иронии могут служить анекдотические парадоксы, своеобразные не развернутые в тексте анекдоты, которые «достраиваются», обретают анекдотическую полноту в читательском сознании. Среди подобных парадоксов — несоответствие надгробной речи молодого архиерея, который «в простых и трогательных выражениях представил <…> мирное успеяние праведницы, которой долгие годы были тихим, умилительным приготовлением к христианской кончине» жизни графини, участвовавшей «во всех суетностях большого света» (VIII, 233). Образ «жениха полунощного», в ожидании которого душу графини обрел «ангел смерти», ассоциативно соединяется с образом Германна, вынашивающего план стать любовником восьмидесятилетней старухи, «свидание» с которым в полночь стало причиной ее смерти. Задачу Пушкина Н.И.Михайлова видит в том, чтобы «иронически представить жизнь, в которой трагедия оборачивается фарсом, лицемерие общества, ханжески прикрывающего свою безнравственность нормами официально-религиозной морали. И в решении этой задачи играют свою роль простые и трогательные выражения надгробной речи, ее «возвышающий» обман, в контексте повести не прикрывающий низких истин, но резко выявляющий их в свете пушкинской иронии»[198].

Иным целям служит намеренное сближение в рассказе Томского диаметрально противоположных характеристик графини. Описывая юную красавицу Венеру Московскую, Томский называет

---

[198] Михайлова Н.Н. «Витийства грозный дар…» А.С.Пушкин и русская ораторская культура его времени. М., 1999. С. 346.

ее бабушкой. Рассказ тем самым приобретает ироническую окраску, которая подчеркивает отношение Томского к истории о тайне трех карт как к анекдоту, событию, потерявшему статус факта и превратившемуся в объект литературного творчества[199].

Авторская ирония проявляется и в избыточности романтических черт, которыми награждает Германна Томский. Молва (именно так можно определить речевой статус сообщений Томского) наделяет сына обрусевшего немца, инженера, профилем Наполеона, душой Мефистофеля и приписывает ему «по крайней мере три злодейства».

Повествование «Капитанской дочки» также изобилует анекдотическими парадоксами, из чего можно сделать вывод о чрезвычайной продуктивности этого приема. Но в пушкинском романе меняется функция парадоксов. Они остаются отражением многогранности жизни, разрушающей любые каноны, но, превращаясь в один из элементов сюжетостроения, реализуются в идее нравственного выбора, который постоянно должен делать герой. Вариативность литературной действительности отражает диалектику случайного и закономерного, провиденциальный характер случая.

Принцип ассоциативности, перенесенный Пушкиным из поэтического творчества на прозу, используется в «Пиковой даме» не только для выражения авторской иронии, но и для создания динамической структуры образов.

Многосубъектность повествования приводит к объемному восприятию персонажей читателями. В читательском сознании образ графини возникает как точка пересечения субъективного видения Томского, относящегося к бабушке как к домашнему, безобидному существу, в жизнь которого ворвалась бесовская сила в образе графа Сен-Жермена, молодого архиерея, для которого графиня — праведница, Германн же воспринимает старуху в виде призрака «белой женщины», в то время как для бедной воспитанницы ее «благодетельница» одновременно является ее «мучительницей». Все эти точки зрения интегрирует сознание автора,

---

[199] М.Н.Виролайнен трактует комизм эпизодов «Пиковой дамы» как проявление жизненной многогранности, своеобразное предостережение Германну, пытающемуся «овладеть тайной жизни», подчинить ее своей идее. См.: Виролайнен М.Н. Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» // Проблемы пушкиноведения. М., 1975. С. 169—175.

создающего образ избалованного и эгоистичного человека, «пиковой дамы» — воплощение судьбы Германна. По тому же принципу организованы образы Лизаветы Ивановны и Германна[200]. Динамическая природа образов передает неоднозначность, сложность и многомерность жизни.

На основе анализа повествования «Пиковой дамы» можно сделать вывод о том, что авторский текст, включающий в себя вкрапления субъективного восприятия событий героями, имеет устную природу и организован по принципу цикла. Тяготение «Пиковой дамы» к роману вызвано протеизмом авторской позиции, который смещает «границы автора и рассказчика, авторской речи и речи чужой, действительно события и анекдота» и делает их «относительными» и открытыми «в едином повествовании «Пиковой дамы», внутри которого не отмечаются границы и переходы»[201]. В «Пиковой даме» анекдот становится жизнью, перерастает в реальную действительность, обнажая социальные конфликты эпохи, противоречия человеческой психологии, обусловленные временем. Миромоделирующая функция анекдота в «Пиковой даме» полемически направлена против существующей традиции функционирования анекдота в художественном тексте, заключающейся в становлении анекдотического сюжета из истинного происшествия. В том, что анекдот оказался способен моделировать жизнь по литературного образцу, выявляются его сюжетообразующие эпические потенции.

Анекдот, будучи основой повествования, позволяет вместить в рассказ об одном событии романное содержание или, по образному выражению Л.П.Гроссмана: «В самый эпизод, легкий, благополучно разрешающийся <…> Пушкин вводит начало несчастного случая, фатума, возмездия, мрачной маниакальности и роковой неудачи, мгновенно преображая фривольный анекдот эпохи рококо в трагическую петербургскую повесть, прямолинейно ведущую нас к Достоевскому»[202].

---

[200] См. об этом: Михайлова Н.И. Повествовательная структура «Пиковой дамы» (к изучению типов повествования в прозе А.С.Пушкина) // Вестник МГУ. Филология. Сер. X. Вып. 3. 1974. С. 10—19.

[201] Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 193.

[202] Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1. С. 72.

В то же время, рудименты анекдота в повествовании «Пиковой дамы» не позволяют развиться внешней форме романа — анекдотическая фабула, сконструированная в одном событии, достаточно полно реализуется в форме повести. Благодаря ассоциативной природе «механизма смыслообразования» (В.М.Маркович) содержание «Пиковой дамы» не ограничивается текстом, а выходит за его пределы, образуя открытую структуру, вовлекающую читателя в формирование смысловой целостности произведения»[203]. Эта тенденция сохраняется и в историческом романе Пушкина «Капитанская дочка», сочетающем «внутреннюю форму» романа с «внешними» формальными признаками повести, основанной на анекдоте. В то же время, «Капитанская дочка» представляет собой качественно новое, по сравнению с предшествующими произведениями Пушкина, осмысление анекдота и заложенных в нем повествовательных возможностей.

## 2.2. Роман как реконструкция исторической эпохи, отраженной в литературном анекдоте. Поэтика «Капитанской дочки»

В творчестве А.С.Пушкина «Капитанская дочка» занимает особое место как последнее прозаическое произведение, изданное при жизни автора, своеобразный итог движения пушкинской прозы к роману. В «Капитанской дочке» произошло объединение принципов и приемов, найденных в раннем творчестве — от первого обращения к историческому повествованию, основанному на семейном предании, попытки создания романной структуры в «Дубровском», «Романе в письмах», «Рославлеве», до неоконченной «Истории Петра» и «Истории Пугачева», научного исследования — аналога художественного повествования.

Направление развития пушкинской прозы можно определить словами Н.Я.Берковского, сказанными о «Повестях Белкина», как «колебание между анекдотом и эпосом»[204], завершившееся растворением анекдота в романе. Влияние анекдота проявляется на

[203] Маркович В.М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. М., 1989. Т. 13. С. 85.

[204] Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 29.

разных уровнях повествования и, прежде всего, на уровне временной организации.

Особое значение приобретает время в историческом повествовании, оказывая влияние на сюжет, композицию, субъективные отношения внутри текста и вне его — соотношения авторско-читательской реальности и ее отражения в литературном произведении — и организуя структуру повествования. Поэтому время, временное начало является центром любого произведения и исторического романа в первую очередь. Таким образом, рассматривая временную организацию «Капитанской дочки», можно выйти к особенностям повествовательного типа пушкинской прозы и, в частности, пушкинского исторического романа.

«Капитанская дочка» — роман о пугачевском восстании, написанный в форме мемуаров непосредственного участника событий. Мемуары изначально задают дистанцию между временем появления записок и событиями, положенными в основу. Создаются две временные плоскости — прошлое — события 1772—1773 годов — и настоящее — написание воспоминаний, отнесенное к первым годам царствования Александра I, история публикации «Капитанской дочки» и сознание издателя, близкое читательскому, которое входит в роман через внетекстуальные включения, внероманную реальность — через эпилог и эпиграфы: «Мы [издатель — Н.Б.] решились с разрешения родственников, издать ее [рукопись — Н.Б.] особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф…» (VIII, 374). Возникают три устойчивые временные точки отсчета — 1772 год, когда герою исполнилось шестнадцать лет, и фактически началось действие, 1800-е годы — фиксация воспоминаний Гриневым и 1836 год. 19 октября — эпилог издателя, год появления мемуаров в журнале «Современник». Схема повествования представляет собой два разнонаправленных временных вектора: в прошлое — все, что относится к воспоминаниям, и в настоящее — роль издателя в подборе эпиграфов как проекция событий прошлого на современное сознание. Настоящее время 800-х годов XIX века, сознание Гринева-мемуариста воспринимается скорее как вчерашний день по отношению к издателю. Наиболее близки друг другу по ощущению времени Петруша Гринев и издатель, в частности, по близкому восприятию образа Пугачева. Может быть, именно это чувство

общности молодого Гринева и издателя, возникающее при чтении романа, позволило Ю.М.Лотману отметить «вневременность» Гринева, который чужд и лагерю дворян и народу как человек, «несущий черты более высокой, более гуманной человеческой организации, выходящий за рамки его времени»[205].

«Капитанская дочка» — роман исторический, поэтому повествование на всех уровнях ориентировано на воссоздание исторического прошлого, эпохи Екатерины II. Выполнению этой задачи подчинена и система персонажей. Вымышленные герои действуют наравне с реальными историческими лицами, которые подкрепляют и свидетельствуют достоверность вымысла. А.С.Пушкин продолжает традицию, заложенную историческими романами Вальтера Скотта.

Имена реально существовавших в истории людей выступают как «семантически уплотненные единицы»[206]. Они служат для выражения определенного комплекса идей и эмоций автора. В контексте повествования важно их коннотативное значение и четкая временная прикрепленность. Старший Гринев, отец автора мемуаров, говоря о своем «родителе», упоминал, что тот «пострадал вместе с Волынским и Хрущовым» (VIII, 370). Читатель пушкинской поры знал эти имена. В читательском сознании происходила актуализация ассоциативных связей между пушкинским повествованием и романом Лажечникова «Ледяной дом». Дед Петруши Гринева вписывался в литературно-исторический контекст.. Коннотативное значение имен Волынского и Хрущова — люди чести, выступающие за национальные интересы и пострадавшие на этом благородном поприще». Художественное время через исторические реалии-ориентиры включается в историю, события вымышленные накладываются на реально происходившие и становятся их отраженным повторением.

Ориентация на свидетельства эпохи при работе над историческим повествованием связана с желанием говорить о времени, удаленном от современности, языком и, что важнее, образами и формами этого времени. Среди источников «Капитанской дочки»

---

[205] Лотман Ю.М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 215.

[206] Мурадян И.В. Имена исторических лиц в художественной прозе А.С.Пушкина // Актуальные вопросы русской ономастики. Киев, 1988. С. 126.

— «Полное собрание законов Российской империи», одна из сентенций которого подсказала образ Шванвича — Гринева; «Рассказ моей бабушки» А.П.Крюкова, посредственное произведение, выражающее официальную точку зрения на пугачевщину, но в форме мемуаров, и, наконец, «Записки о жизни и службе Александра Ильича Бибикова», построенные как воспоминания дела о своей молодости, адресованные внуку[207].

Немаловажную роль в создании исторического времени играет обращение к культуре XVIII века. Культура во всех своих проявлениях является отражением действительности, причем самых ярких и значительных сторон ее. В «Капитанской дочке» А.С.Пушкин создает культурно-историческую атмосферу конца XVIII столетия, включая в текст многочисленные реминисценции. «Недоросль» и «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» Фонвизина, жанры устного народного творчества, аллюзии, вызывающие в сознании читателей черты классицизма и сентиментализма — документы своего времени. Культура передает язык, психологию своего времени, так как одновременно отражает историческую действительность и, как процесс, основанный на преемственности, ориентирована на будущее.

В повествовании «Капитанской дочки» присутствуют два стиля XVIII века — классицизм и сентиментализм. Классицистическим является конфликт, который способствует развитию действия, — постоянная соотнесенность поступков героев, их чувств с понятием чести, долга. Ряд героев-«классицистов» можно начать уже с отца и даже деда Гринева, если обратиться к событиям, предшествующим их отставке и опале. Пушкин иронизирует над классицистической ограниченностью Гринева, например, в главе «Поединок», где все подчинено созданию комического эффекта — нарочитая соотнесенность эпиграфа, взятого из комедии Княжнина, с ситуациями, в которые попадают герои, «типический опыт» Гринева, вызывающий к жизни имя Тредиаковского.

В построении портретов Маши и Швабрина чувствуется отражение теории Лафатера, популярной в эпоху сентиментализма. Эта теория декларировала принцип «лицо есть зеркало души». Первое появление в «Капитанской дочке» героини: « <…> вошла

[207] См. об этом: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 245—259.

девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши <…>. С первого взгляда она не очень мне понравилась». Далее идет нечто вроде объяснения: «Я смотрел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу <…> совершенною дурочкою». Поэтому справедливость восстанавливается — в следующей главе «Марья Ивановна скоро перестала меня дичиться. Мы познакомились. Я в ней нашел благоразумную и чувствительную девушку» (VIII, 297, 299). Н.Д.Кочеткова в работе о герое русского сентиментализма отмечала как характерную особенность «соединение категорий эстетических и эпических (прекрасное — доброе, безобразное — злое). Внутренняя красота начинает цениться выше, чем красота внешняя, физическая»[208].

Швабрин, имея в традициях классицизма значащую фамилию, герой сентименталистский, опереточно-демонический злодей. «Молодой человек невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно лживым», «час от часу беседа с ним становилась менее приятною». Хотя «он был не глуп», «остер и занимателен». «Взоры наши встретились: в моем он мог прочесть презрение, и он отворотился с выражением искренней злобы и притворной насмешливости» (VIII, 296, 300, 336). Сентименталистическим клише являются и многие выражения Гринева: «Я схватил ее за руку и долго не мог вымолвить ни слова. Мы оба молчали от полноты сердца», «Оба мы плакали», «Я прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, излиянной из чистого, но растерзанного сердца, спокойно заснул…» (VIII, 357, 378).

Движение к сентиментализму в литературе связано с активным интересом к фольклору, который проявился не только в изучении, собрании, но и в использовании фольклора в художественных произведениях в качестве речевой характеристики персонажей (Чулков, Эмин)[209]. Эта особенность литературного процесса входит в повествование на правах исторической реалии.

[208] Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма // XVIII век. М., 1936. № 15. С. 138.

[209] Песенка Гринева «Мысль любовну истребляя…» (глава «Поединок»), по мнению Н.М. Петровского, заимствована А.С.Пушкиным из сборника песен Чулкова 1770—1774 гг. или 1780—1781 гг., то есть действительно относится к 70-м

Функции исторического времени в «Капитанской дочке» по сравнению с «Арапом Петра Великого» качественно изменяются. Историческое время в романе 1830-х годов не просто служит созданию достоверных картин прошлого, а позволяет соединить авторско-читательскую современность и прошлое. Ирония автора по отношению к своим героям, вольное обращение с литературными стилями — не просто проявление авторского всезнания на более высоком уровне, чем в «Арапе Петра Великого», но та самая оценка прошлого современностью, в которой сходятся автор и читатели. Ироничное отношение А.С.Пушкина как автора «Капитанской дочки» к событиям, некоторым героям романа, в частности, Екатерине II, Гриневу, Швабрину, Савельичу и прочим закрепляет временную дистанцию между временем написания «Капитанской дочки» и эпохой, к которой относится повествование. Эта дистанция очень близка временной модели анекдота, когда объединение создающего сознания (прошлое) и актуализирующего (настоящее) происходит через нравственно-этическую оценку современным рассказчиком качеств общечеловеческих и вневременных, составляющих суть рассказа.

Временная структура романа не исчерпывается собственно историческим временем, которое создается благодаря включению в повествование исторических реалий. Прошлое, эпоха Екатерины II возникает в «Капитанской дочке» и через сознание героев — биографическое, бытовое время. Персонажи романа живут своей частной жизнью на фоне общественных катаклизмов. Их жизнь постоянно переплетается с историей, события которой влияют на судьбу героев, значит, биографическое время соотносится с историческим.

Казалось бы, какое значение для истории имеет год рождения героя? Судя по черновикам, Пушкина интересовала эта дата, и выбор ее не случаен[210]. Первая фраза романа — «Отец мой в молодости служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17… году» (VIII, 279) — задает модель временной организации романа — соединение исторического и биографического

---

годам XVIII века. Петровский Н.М. О песенке Гринева // Известия отделения Рус. яз. и словесности. 1909. Т. XIV. Кн. 4. С. 205—207.

[210] См. об этом: Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977.

времени, иначе говоря, переплетение событий малой и большой истории. В рукописном тексте отставка Гринева-отца связана с дворцовым переворотом 1762 г., когда на престол взошла Екатерина II, и вызвана его верностью присяге Петру III. В этом случае в 1772 году Петруше было бы 8—9 лет, что слишком явно противоречит развитию сюжета. Из печати 1762 год был убран, но упоминание имени графа Миниха вызывает в памяти год его ссылки 1741, ознаменованный очередным дворцовым переворотом — опять-таки насильственным путем императрицей становится Елизавета Петровна. Хронологическое несоответствие оставлено без решения[211].

Через год появления на свет Петруши Гринева и упоминание имен отца и деда героя в ряду известных исторических личностей вводятся две темы, имеющие дальнейшее развитие, — «Береги честь смолоду» и русская история, часть которой — Пугачев — Петр III.

Биографическое время «Капитанской дочки» изобилует анахронизмами. Следование за линейным вектором движения реальной человеческой жизни не интересовало автора само по себе. Есть несколько тому объяснений. М.Цветаева выделяет в качестве одной из временных несообразностей романа быстрое взросление Гринева. «Дав вначале тип [фонвизинский Митрофан — Н.Б.], Пушкин в молниеносной постепенности дает нам личность, исключение, себя <…>. Пушкин так занят Пугачевым и собой, что даже забывает post factum постарить Гринева, и получается, что Гринев на 2 года моложе своей Маши, которой восемнадцать

---

[211] Не лишено изобретательности решение этого вопроса, предложенное В.Кожевниковым в статье «Когда окривела тетушка Настасья Гарасимовна?» Если осенью 1772 года Петруше Гриневу было шестнадцать лет, как следует из текста, то родился он в 1756 году. В.Кожевников связывает это событие с болезнью Елизаветы Петровны и надеждой опальных дворян на возвращение ко двору. Сближение тетушки Настасьи Гарасимовны, которая окривела, и Елизаветы Петровны, панически боявшейся слепоты, оказывается неслучайным. Упоминание тетушки Гринева вызывает ассоциации с императрицей Елизаветой, тетушкой Петра III. Фраза матери Гринева остается незавершенной: «… в тот самый год, как окривела тетушка Настасья Гарасимовна, и когда еще…» (VIII, 281). Мечты о возвращении былой славы рода были связаны с наследником престола. Имя «Анастасия» в переводе с греческого означает «воскресшая» и царствование Елизаветы продолжалось еще пять лет. См.: Кожевников В. Когда окривела тетушка Настасья Гарасимовна? // Москва, 1984. № 4. С. 15.

лет!»[212] Можно не согласиться с этой точкой зрения, но анахронизмов, а, точнее, пропусков при создании биографического времени достаточно. Возможно, это связано с полифункциональностью и многогранностью образа Гринева, сознание которого разбивается на несколько осколков, составляющих этапы его развития как личности и дающих представление о Гриневе в разные периоды его жизни. Гринев дома — недоросль из фонвизинской комедии, в Белогорской крепости — любовник классицистической трагедии (борьба чувства с долгом) и Гринев-мемуарист — резонер вроде Честона Княжнина или Стародума Фонвизина.

Следовательно, возраст Гринева определяется лишь художественной необходимостью и подчинен идее более важной для А.С.Пушкина, чем верность биографическому времени, — созданию исторического времени, концепции русской истории.

«Кажется, зимою у тебя река где-то не замерзла, а темнеет в берегах, покрытых снегом. Оно бывает сначала, но у тебя чуть ли не посреди зимы» (XVI, 183). Упрек, высказанный П.А.Вяземским в письме к А.С.Пушкину от 5 ноября 1836 года, в дальнейшем часто повторялся критиками. Современный исследователь В.Баевский отмечает «кричащие анахронизмы «Капитанской дочки», связывая их с бытовым временем. «Петр Гринев выехал из дому «осенью», прожил в Белогорской крепости» несколько недель», дрался на дуэли, лечился от раны, переписывался с отцом и после этого «в начале октября» пришли первые известия о Пугачеве. Между тем, когда он уезжал из дому, «на него надели заячий тулуп, <…> кибитка его ехала по следу, проложенному крестьянскими санями, он попал в буран, а берега Яика были засыпаны снегом»[213]. Это противоречие снимается, если предположить, что Гринев выехал из дома осенью 1772 года, а Пугачев пришел в Белогорскую крепость осенью 1773, то есть ровно через год. Это достаточный срок для всех событий в жизни Гринева. Упоминаний о 1772 годе несколько: в эпизоде встречи Гринева с вожатым на постоялом дворе — «Я ничего не мог понять из этого воровского разговора; но после уж догадался, что дело шло о делах Яицкого войска, в то время только что усмиренного после бунта 1772 года» (VIII, 290), в главе «Пугачевщина» —

[212] Цветаева М. Пушкин и Пугачев // Мой Пушкин. Баку, 1978. С. 119.
[213] Баевский В. Сквозь магический кристалл. М., 1990. С. 140.

«В 1772 году произошло возмущение [яицких казаков — Н.Б.] в их главном городке <…>. Это случилось несколько времени перед прибытием моим в Белогорскую крепость» (VIII, 313). Значит, «прибытие в Белогорскую крепость» можно отнести к концу 1772 года.

Н.Кондратьева-Мейксон предлагает рассматривать бытовое время «Капитанской дочки» через природный годовой цикл. На основе анализа природного времени романа Н.Кондратьева-Мейксон делает вывод о символической природе образов зимы и осени в контексте структуры романа. Образ зимы связан с восставшими казаками, народом, осень же — Оренбург, генерал, «который узнает о падении Белогорской крепости за работой в осеннем саду» (глава «Осада города»). «Беспорядочное чередование зимы и осени, противоречие между пейзажем и его датировкой ясно показывают, что в «Капитанской дочке» время расчислено по какому-то особому календарю: нарушается течение природного времени; происходит отступление от точности в датировке исторических событий; текст повествования вступает в противоречие с «Историей Пугачева». Это обстоятельство демонстрирует сознательный характер ошибок «в изображении пейзажа»[214]. Принцип, лежащий в основе системы пейзажей в романе, должен соотносится с принципом, определяющим идейную структуру романа. Ю.М.Лотман в статье «Идейная структура «Капитанской дочки» выделяет основную оппозицию романа — дворянский пласт пронизан отзвуками и ассоциациями, воспринимающими атмосферу русской дворянской литературы XVIII века с ее культом дома, чести и человечности, а крестьянский уклад овеян своей поэзией: песни, сказки, легенды пронизывают всю систему повествования о народе»[215].

Пейзажное время (природное) создает параллели историческому. Мирная жизнь Белогорской крепости — осень, известие о пугачевщине — «вой осеннего ветра», «Тучи, бегущие мимо луны» (VIII, 313). С переходом крепости в руки восставших начинается зима. Поражение восстания — весна: «Весна осадила нас в

---

[214] Кондарьева-Мейксон Н. По какому календарю? // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 169.

[215] Лотман Ю.М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 507.

татарской деревне. Речки разлились, и дороги стали непроходимы» (VIII, 363). Интересно, что казнь Пугачева лишена всякого пейзажного фона, между тем, как в «Истории Пугачева» офицеры, присутствующие при казни, «были в шубах по причине жестокого мороза» (IX, 79). А.С.Пушкин сознательно не показывает казнь как торжество дворянского лагеря, «ни за одним из социальных миров не желая оставить последнего слова»[216].

Таким образом, через природное время А.С.Пушкин свободно конструирует временное пространство романа в соответствии со своей художественной задачей, идейной структурой романа. Время, как «любые реалии, входя в текст романа, получает значение художественной детали»[217]. Антиномия зима—осень позволяет не просто противопоставить друг другу два социальных мира, но и сопоставить их: разные социальные силы роднит замкнутость, косность, застылость. Мир частного человека — динамичен, открыт. «Связанный с образом дороги, мир Гринева и Маши вне социальных, сказочных контактов с неузнанными царями организует повествование в единое целое. Мир человеческой личности оказался объемлющим по отношению к социальным мирам»[218]. Бытовое время сосредоточено не только на уровне персонажей, но и издателя. Деление на главы, предпринятое издателем, приближает литературное бытовое время к реальному. Главы создают иллюзию временных отрезков между событиями, описанию которых они посвящены, образ времени за пределами повествования[219]. Деление повествования на отдельные этапы, части — это своеобразный знак реальности, так как моделирует реальное течение событий, имеющих начало и конец, границы, выделяющие их из общего движения жизни.

---

[216] Кондратьева-Мейксон Н. По какому календарю? // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 170.

[217] Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 258.

[218] Кондратьева-Мейксон Н. По какому календарю? // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 176.

[219] Внероманное время входит в «Капитанскую дочку» через издателя, эпилог, в котором он сообщает историю публикации записок Гринева и события, остающиеся за пределами повествования, тем самым включая мемуары в действительность, реальное течение времени.

К области авторского сознания, одна из масок которого — издатель, относятся и многочисленные жанровые включения, привносящие во временную структуру романа специфическое, присущее только им, ощущение времени.

Включение в повествование фольклорного времени расширяет и качественно изменяет временной ряд. Особенность фольклорного времени — его универсальность и обобщенность. Прошлое, настоящее и будущее протекают параллельно, в одной временной плоскости. Конкретный эпизод через привнесение в него фольклорного времени оказывается вписанным в эпическое время народной поэзии. В текст «Капитанской дочки» это время входит через жанры народного словесного творчества.

Пословица — наиболее обобщенный жанр, что вытекает из определения пословицы как «краткого народного изречения, устойчивого в речи, обладающего способностью к многозначному употреблению и имеющего назидательный смысл»[220]. В романе пословицы связаны с героями из народной среды и издателем. В последнем случае употребление пословиц носит характер исторического знака — реалии, так как является отражением общекультурного процесса начала XIX века — интереса к национальной истории.

Другой жанр народной поэзии — песня — возникает в тексте романа впервые как эпиграф главы «Вожатый», предваряя появление Пугачева через создание фольклорно-мифологического освещения этого образа. «Заунывная бурлацкая песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка» включается в развитие сюжета как предугадывание дальнейших трагических событий: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные голоса, стройные голоса, унылое выражение <…> — все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом» (VIII, 331).

А.С.Пушкин в «Капитанской дочке» идет дальше литературной традиции XVIII века (Чулков, Эмин), использующей народное творчество в качестве речевой характеристики героев. Пушкинское отношение к фольклору ближе А.Радищеву, который

[220] Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М., 1990. С. 30.

единственный из русских писателей XVIII столетья увидел в нем голос народа, отражение народного сознания.

Жанровые включения передают ощущение времени персонажами. Дистанция, присущая всем воспоминаниям, сохраняется на протяжении всего романа, но моменты наиболее близкие рассказчику, имеющие непосредственное отношение к событиям его жизни, выделяются через особую организацию времени. Тогда Гринев-мемуарист уступает свое место Гриневу-участнику событий. В повествование вторгается время, имеющее иную жанровую принадлежность. Н.Л.Степанов в статье «Структура комических микросюжетов в «Капитанской дочке» анализирует один из таких моментов — встречу Гринева с гусаром Зуриным и первое приобщение к «школе армейской службы»: «События в намеренно мелкой детализации нарастают лавинообразно, медленно сдвигаются вначале, движутся с неудержимым ускорением, затем как бы зависают на кратчайшее время и, наконец, обрушиваются на виноватого Гринева и страдающего Савельича»[221]. Движение временного вектора четко просматривается. Время отрывка близко новеллистическому, ведущую роль начинает играть субъективное восприятие времени: «Чем чаще прихлебывал я из моего стакана, тем становился отважнее. Шары поминутно летали у меня через борт <…>. Между тем, время прошло незаметно» (VIII, 283).

Кроме эпизодов с новеллистической структурой есть сцены с ослабленным сюжетным ядром, так, например, первая встреча Гринева с оренбургским губернатором Андреем Карловичем Р. или оба военных совета. Драматургическая природа их раскрывается в диалогах, близких сценическим. С общим сюжетом эти эпизоды связаны слабо. По характеру они близки вставным сценам. Стиль их — стиль русской комедии XVIII века. Вставные драматические сцены воспринимаются как отрывки из комедий Фонвизина, Княжнина или Крылова. Об этом говорят и приемы повествования, напоминающие сценическое действие: эпизоды вводятся и сопровождаются своего рода пояснительными ремарками «от автора» и репликами «в сторону». «Час от часу не легче! — подумал я про себя <…> Я подал ему письмо <…>, он взглянул

[221] Степанов Н.Л. Структура комических микросюжетов в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. 1987. С. 247.

на меня быстро» (VIII, 293). Прием макаронической русско-немецкой речи, используемый как характеристика Андрея Карловича Р., довольно распространен в комедиографии конца XVIII века — «Подщипа» Крылова.

Главе «Вожатый» предпослан эпиграф — народная песня «Сторона ль моя, сторонушка». Обобщенное фольклорное время указывает не только на появление Пугачева в легендарном ореоле фольклорных образов, но и на важную особенность этой главы — выход на поверхность повествования через хронотоп бурана философского осмысления исторического времени.

Рассказчик увлекается и переносится в конкретную сцену прошлого. Хронотоп этой главы характеризуется связью прошлое-будущее. Встреча с вожатым — закономерная случайность, которая потенциально несет в себе будущую судьбу Гринева. Буран — момент, когда в повествовании наступает слом: будущее включается в настоящее, и одновременно сохраняется связь с прошлым.

Повествование замедляется и выходит из общего поступательного движения сюжета и линейного развития времени. Динамизм сохраняется не за счет переживания событий, а в результате детализации и использования большого количества глаголов прошедшего времени совершенного и несовершенного вида с акцентом на глаголах несовершенного вида, создающих ощущение сиюминутности: «Ямщик поскакал, но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно» (VIII, 287). Лошади поглощают пространство, опережая время — будущее оказывается в настоящем.

Ускорение времени рядом с замедлением ритма повествования создает ощущение выключенности из общего хода времени. Бытовое время благодаря особой временной организации хронотопа дороги трансформируется в философское, прошлое, настоящее и будущее теряют причинно-следственные связи и оказываются в одной временной плоскости.

В результате переплетения разных времен — исторического (документального), бытового, биографического, фольклорного, авторского и других создается многогранный образ времени, то, что И.С.Тургенев со ссылкой на Шекспира назвал «the body and pressure of time» — «самый облик и давление времени».

Литературное время создает художественную реальность, во многом определяет особенности, тип повествования. По своей природе литературное время объединяет в себе объективное отражение действительности, реального течения жизни, событий и процессов и субъективную форму, которое возникает благодаря тому, что художественное время всегда условно, всегда зависит от авторского восприятия действительности. Таким образом, время произведения — соединение реального, отстраненного от личности автора, существующего вне его сознания, и субъективно-авторского.

Тенденция взаимопроникновения объективного и субъективного начал повествования, впервые появившаяся в «Повестях Белкина», «Истории села Горюхина», «Пиковой даме» в «Капитанской дочке», стала основополагающим принципом, определяющим жанр, организующим временную структуру. «Капитанская дочка» — роман исторический, что подразумевает известную долю достоверности в воссоздании исторического времени, даже документальности, но это роман в форме мемуаров. Объективная историческая действительность предстает отраженной в сознании героя, которое также становится документом своего времени. Каждое из проявлений многогранного образа времени «Капитанской дочки» несет на себе отпечаток этого принципа, который проявляется в невозможности отделить собственно историческое время от бытового, биографического и так далее. Можно говорить о присутствии в романе документального времени (исторические реалии, документы, личности, реально существовавшие в истории), но историческое время эпохи Екатерины II, пугачевского восстания и даже шире — первой трети XIX века и времени петровских преобразований — создается через объединение и взаимопроникновение всех уровней временной структуры, переплетение истории в «чистом» виде и художественного вымысла, принимающего формы исторического документа. Мемуарная форма — субъективный тип повествования — уравновешивается объективным началом, выражающимся в обилии исторических реалий, а на уровне времени — градацией времени, организованной по принципу временных и субъективных отношений анекдота.

Прошлое в романе появляется как объективная история (документ) и как восприятие исторического времени персонажами, чье сознание представляет собой срез общественной психологии определенной эпохи. Персонажное время — бытовое, биографическое — по отношению к авторско-читательской современности выступает в процессе развития, как незавершенное прошлое. Субъект этого времени — Гринев — участник событий, фактически их создатель.

Настоящее, современность входит через авторское сознание, которое гораздо шире персонажного, так как отдалено от событий временной дистанцией, дающей право на собственное видение исторических событий. Авторское всезнание проявляется через эпиграфы, деление на главы, эпилог — внетекстуальную реальность, фольклорное время. Автор через оценку событий в эпиграфах, авторскую иронию сближается с читателями. Издатель — одна из масок А.С.Пушкина — посредник между Гриневым, автором мемуаров и читателями, он вводит художественную реальность в современность.

Особенность повествования «Капитанской дочки», отличающая этот роман от незавершенных исторических опытов — «Арапа Петра Великого», «Рославлева» — состоит в раскрытости романа в будущее, которая достигается как результат новой концепции исторического романа. История в «Капитанской дочке» — не самоцель, а возможность на материале прошлого решить современные проблемы через историко-философское осмысление прошлого, но в духе XIX века[222]. Поэтому время пугачевского восстания расширяется и вбирает в себя начало XVIII века и первую треть XIX, что позволяет поставить вопросы современности на фоне исторического процесса — вопрос о фатализме истории, поднятый любомудрами в «Московском вестнике», об исторической «случайности», о роли этой случайности, воли отдельного человека в истории, актуализация которых произошла после декабристского восстания 1825 года.

[222] Это одна из причин, позволяющая объяснить присутствие в романе большого количества анахронизмов. Цель «Капитанской дочки» не просто удовлетворить интерес к истории, а философски осмыслить опыт прошлого для современности. Отсюда — новые формы повествования.

Временная структура «Капитанской дочки» соединяет три основных времени: прошлое, настоящее и будущее, которые вбирают в себя многочисленные субъективные ощущения времени, в результате создавая объективный образ эпохи. Принцип временной организации анекдота переносится на повествование крупной формы и определяет нарративную ситуацию и временную структуру «Капитанской дочки»: к сознанию Гринева, которое делится на Гринева-участника событий и Гринева-мемуариста, что соответствует персонажу и рассказчику анекдота, добавляется сознание издателя, генерализующего основную идею романа, функции которого совпадают с автором анекдота.

Образ времени создается через включение в повествование разных жанров, привносящих в роман свое, присущее только им, ощущение времени. Принцип ассоциативного мышления, определяющий для Пушкина-поэта, органично переходит в прозу. Он основывается на свойствах отдельной части воплощать в себе весь комплекс смыслов, заложенный в целом. Ассоциативное мышление — характерная черта художественного творчества Пушкина 30-х гг., которая проявляется в циклизации: «Маленькие трагедии» в поэзии, «Повести Белкина» в прозе. Ассоциативная взаимодополняемость становится основой поэтики «Капитанской дочки», определяет композицию, систему персонажей, субъектные отношения, временную структуру романа, то есть организует художественную реальность романного типа.

Принцип ассоциативности реализуется не только на уровне сюжета, временной организации текста, но и на надлитературном уровне повествования. Несколько пушкинских произведений создают контекст как части целого, дополняющие друг друга — «История Пугачева», научное исследование пугачевского восстания и «Капитанская дочка, художественное осмысление этого явления в потоке истории. Указание на близость этих произведений есть в тексте романа. В послесловии к мемуарам Гринева издатель сообщает их историю: «Рукопись П.А.Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом» (VII, 335). Издатель подчеркивает теснейшую связь между «Капитанской дочкой» и «Историей Пугачева», тем самым объединяя их.

Мысль написать роман о событиях восстания яицких казаков под предводительством Пугачева захватила А.С.Пушкина еще в 1832 году, как считает Н.Н.Петрунина[223]. Затем замысле трансформировался в «Историю Пугачева». Какое-то время эти произведения пишутся одновременно. Н.В.Измайлов в статье, посвященной «Капитанской дочке», отмечает, что «параллелизм и прямая связь в творчестве одного писателя между научными исследованием и художественным произведением представляет собой едва ли не единственный случай в истории мировой литературы»[224]. Намеренно сужая мысль «Истории Пугачева», можно сказать, что это документально-исторический труд с хронологическим типом повествования. Пугачев — его соратники и противники — конкретно-исторические лица.

Некоторые исследователи отмечали отсутствие целостного образа Пугачева в «Истории Пугачева»[225]. При поверхностном взгляде это обстоятельство можно объяснить сухостью исторического исследования, тем, что А.С.Пушкин продолжает официальную традицию во всем, что касается недооценки личности Пугачева. Эта традиция сложилась под воздействием мнения, выраженного в письмах А.И.Бибикова к Д.И.Фонвизину, которые Пушкин использовал в работе над «Историей Пугачева»: «Пугачев не что иное, как чучело, которым играют воры, яицкие казаки. Не Пугачев важен, важно общее негодование»[226]. «История Пугачева» поэтому лишь мастерские этюды к «Капитанской дочке».

«Емельян Пугачев в «Капитанской дочке» — не копия того человека, которого судила Екатерина, он не воспроизводит даже героя «Истории Пугачева». Это вымышленная история, происходящая в определенную историческую эпоху. Это выделено из истины для исследования действием. Выбор смысловых знаков, метод членения изображения, метод построения повествования создают свою отраженную действительность»[227]. Эти слова

[223] См. об этом: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987.

[224] Измайлов Н.В. Капитанская дочка // История русского романа. М., 1962. С. 187.

[225] См. об этом: Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой» // Оксман Ю.Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959.

[226] Там же. С. 150.

[227] Шкловский В.Б. Повести о прозе. М., 1966. Т. 2. С. 9.

В.Б.Шкловского концентрируют смысл изменений, произошедших в «Капитанской дочке» по отношению к «Истории Пугачева» и реальным историческим событиям.

Пугачев романа на уровне временной структуры отличается прежде всего близостью образа к фольклорному времени. Фольклорно-легендарные черты меняют временную прикрепленность героя — он человек XVIII века и одновременно вне конкретного исторического времени, благодаря тому, что А.С.Пушкин, а, значит, и Гринев в некоторой степени, видит его через призму народного сознания. Поэтому вневременным героем становится и Гринев. Ю.М.Лотман считает, что «Гринев не укладывается в рамки дворянской этики своего времени — для этого он слишком человечен <…>. Отсвет пушкинской мечты о подлинно человеческих общественных отношениях падает и на Гринева»[228].

В тексте романа есть прямые и косвенные отсылки к «Истории Пугачева». В письме Маши Мироновой к Гриневу из крепости, занятой пугачевцами, упоминается «несчастная Лизавета Харлова» (VII, 304). История жены коменданта Нижне-Озерной рассказана в историческом исследовании: «Пугачев сделал ее своею наложницею. Она имела несчастие заслужить его склонность. По требованию казаков ее вместе с семилетним братом расстреляли» (IX, 19). Косвенным доказательством связи романа и «Истории Пугачева» является, в частности, то обстоятельство, что текст листовки, которую пугачевцы распространяли среди казаков перед штурмом крепости, в романе не приводится. Подразумевается, что он уже известен читателю.

«История Пугачева», таким образом, выступает не только как историческая основа художественного романа, но как часть его, равновеликая «Капитанской дочке», представляющая собой одну из многочисленных точек зрения на историческую действительность. Кроме того, включение реальных исторических событий в художественное повествование создает ощущение достоверности всего происходящего в романе, литературное время становится частью документально-исторического. Возникает одна из особенностей пушкинской прозы, в конечном счете создающая

[228] Лотман Ю.М. Идейная структура Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 215.

основную черту прозаического стиля А.С.Пушкина — лаконизм формы при эпическом содержании, — присутствие документального источника литературного произведения, восполняющего недостаток информации. В результате перенесения на прозу поэтического принципа ассоциативного мышления появляется объединение произведений разного жанра, связанных друг с другом не только близостью тем, личностью автора, но и внутренними перекличками. Естественным образом возникает пушкинский «Современник» как контекст, в котором на равных правах появляются «Капитанская дочка» и «История Пугачева», происходит контакт художественного произведения и исторического исследования с внелитературной реальностью.

При ближайшем рассмотрении обнаруживаются тематические линии, превращающие четыре номера «Современника» в своеобразный цикл, в частности — «История Пугачева» (№ 3), «Об истории пугачевского бунта» и «Капитанская дочка» (№ 4); линия, посвященная Радищеву, русскому Просвещению — «Путешествие из Москвы в Петербург» (№ 3), «Александр Радищев», статья, запрещенная цензурой, напечатать которую предполагалось в 3-ем номере журнала.

В 4-ом номере «Современника» появилась статья «Об «Истории пугачевского бунта», представляющая собой ответ на рецензию Б.Ю.Броневского, напечатанную в «Сыне Отечества» за январь 1835 г. и связанную с негативным восприятием работы Пушкина о Пугачеве официальной критикой. Нападки были сосредоточены на пушкинской транскрипции образа Пугачева. Основная вина, приписываемая автору, заключалась в отходе от официальной концепции, представляющей Пугачева извергом, злодеем, посягнувшим на имя царя и царскую власть. Пушкин трактует этот образ с точки зрения его человеческой ценности (именно это обстоятельство является основным моментом преемственности «Истории Пугачева и «Капитанской дочки»). Полемизируя со своим оппонентом, издатель «Современника» переводит разговор с идеологического уровня, спор на котором был невозможен, на уровень документально-текстологический, упрекая критика в фактических ошибках. В результате чего объектом полемики становятся опять-таки человеческие качества Пугачева. Например, А.С.Пушкин называет «ложным» утверждение

Броневского о том, что «Пугачев постоянно занимался воровством и разбоем». Автор «Истории Пугачева» отвечает на это, выступая в роли педанта-историка, что «Пугачев был подозреваем в воровстве, но до самого возмущения Яицкого войска ни в каких разбоях не бывал» (IX, 384).

Акцент на личности Пугачева, сделанный автором «Об «Истории пугачевского бунта», подчеркивает основную линию «Истории Пугачева», изменяя тем самым восприятие научного труда.

Несколько сложнее связь «Капитанской дочкой» с темой русского Просвещения, основная фигура которого — Александр Николаевич Радищев. Радищев входит в сферу образов, окружающих Пугачева, в первую очередь, на уровне идеологии как следующий за пугачевским восстанием этап революционной борьбы через слова Екатерины II, приведенные А.С.Пушкиным в статье «Александр Радищев»: «Он [Радищев — Н.Б.] хуже Пугачева» (XII, 33). Кроме того, известно, что Радищев работал писарем в приказе, где допрашивали пугачевцев после подавления восстания.

Статья «Путешествие из Москвы в Петербург», появившаяся в третьем номере «Современника, уже через название вызывала ассоциации с «Путешествием…» Радищева, прием, который применялся А.С.Пушкиным еще в оде «Вольность». В пушкинской работе воссоздан образ путешественника, встречающийся у Радищева, но сознание которого не выражает мнение автора, как в «Путешествии из Петербурга в Москву», а противоположно ему. Пушкин заставляет своего героя высказывать мысли, которые тут же опровергаются или нейтрализуются его же словами или информацией, заложенной в сознании читателей. Говоря о растущем благосостоянии русских крестьян, путешественник наивно приводит цитату из книги Радищева, часть главы «Русская изба». И тут же продолжает: «Ничто так не похоже на русскую деревню в 1662 году, как русская деревня в 1833 <…> — ничего, кажется, не изменилось»[229]. Отзыв поистине убийственный!

Субъективное мнение героя сталкивается с объективным, возникающим у читателей. Этот прием используется и в «Капитанской

[229] «Современник», литературный журнал, издаваемый А.Пушкиным. М., 1984. Т. 3. С. 118.

дочке», когда сознание Гринева-мемуариста не тождественно авторскому. Такова сентенция о «кротком царствовании Александра I» (VIII, 318), восхваляющая «успехи просвещения» в это время. В 1836 году упоминание царствования Александра I вызывало воспоминания о невежестве Аракчеева и его военных поселениях.

Запрещенная цензурой статья «Александр Радищев» основана на том же принципе построения текста — тезис ведет за собой аргументы, казалось бы, утверждающие его, но в конечном счете развенчивающие высказывание. Этот жанр — панегирик наоборот — восходит к литературной традиции XVIII века, творчеству И.А.Крылова.

Пушкин создает ситуацию столкновения разных мнений. Обвиняя Радищева в том, что он не обратился к правительству, автор статьи приводит следующий довод: «ведь правительство не только не пренебрегало писателями и их не притесняло, но еще требовало их соучастия, вызывало на деятельность, вслушивалось в их суждения, принимало их ответы»[230]. Что сделал бы читатель? Вероятно, вспомнил бы о Княжнине, которого, по преданию, высекли в Тайной канцелярии, Новикова, которого посадили в Петропавловскую крепость. Обвинение против Радищева через сопоставление с исторической действительностью меняет знак. Теперь это обвинение против Екатерины II, против неограниченной самодержавной власти вообще (в сознании современников Пушкина неминуемо должен был возникнуть печальный пример Чаадаева, объявленного сумасшедшим). «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры дерзает вооружиться противу Екатерины! И заметьте: заговорщик надеется на соединенные силы своих товарищей; член тайного общества <…> полагается на безнаказанность»[231].

Совершенно недвусмысленно соединяются два исторических явления — Радищев, восставший против самодержавия на уровне мысли, и декабристы, «члены тайного общества». Возникает контекст статьи, в котором декабристы воспринимаются как преемники идей Радищева.

---

[230] «Современник» … Т. 3. С. 36.

[231] Там же. С. 38.

Тот факт, что в 3-ем номере «Современника» была напечатана статья, озаглавленная «Вольтер», вводит тему Просвещения в философскую культурную ауру «Капитанской дочки» в результате сближения имен французского и русского просветителей — Вольтера и Радищева. Актуализируется просвещенческая идея истории как изучения нравов (национальный характер в романа дается в духе Просвещения — через соединение литературного, индивидуального и национального, общего), идея исторического развития не через смену династий, а с помощью изменения обычаев, нравов, общественных институтов, научного прогресса.

Благодаря включению в контекст «Современника» линии Радищева и Вольтера привносится мощный историко-философский фон — мысль об активности человеческого разума, свободе личности и «улучшении нравов» Отголоски просвещенческих идей доносятся и до «Капитанской дочки» Слова Гринева: «… вспомним, что лучшие и прочнейшие изменения есть суть те, которые происходят от улучшения нравов и безо всяких насильственных потрясений» (VIII, 319) — реминисценция из «Путешествия из Москвы в Петербург» и одновременно близки философии Просвещения и убеждениям Радищева.

«Капитанская дочка» сближается на идейном уровне с рецензией Пушкина на трактат Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека» (№ 1 «Современника»), посвященный идее совершенствования человека.

Исходя из анализа статей «Современника», можно сказать, что журнал представляет собой всеобъемлющий контекст пушкинских работ, напечатанных в нем. В результате соединения разных точек зрения складывается авторское мнение, авторская философия, причем, интегрирующим сознанием остается редактор.

Соединение фигур Радищева, Пугачева, декабристов позволяет сделать предположение, что концепция исторического развития, по Пушкину, заключается в движении от бунта к бунту: от пугачевского восстания и книги Радищева к декабризму. В то же время в «Капитанской дочке» рядом с идеей государственности, когда случайности складываются в закономерность, оказываются связанными насилие Петра I и последующий ряд дворцовых переворотов, возникает мысль о гуманизме, мечта о человеческих отношениях между людьми разных сословий, выраженная, в

частности, во взгляде на историю как на сцепление случайностей. Пушкин судьбу своих героев представляет как набор возможностей, из которых реализуется лишь одна. Родись Петруша Гринев девочкой, сюжет закончился бы, едва возникнув, случайная встреча героя в буран с вожатым определила судьбу Гринева: «Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по дворам, осаждал крепости и потрясал государства!» (VIII, 329). Философия истории появляется в результате расширения литературного времени и привнесения в него через ассоциации реального исторического времени. Благодаря контексту «Современника» Петр I, Радищев, Пугачев и Екатерина II, Александр I и декабристы включены в одну плоскость.

Качественно новый уровень историзма, свойственный художественному мышлению Пушкина, во многом является результатом принципиально новых функций анекдота в «Капитанской дочке», анализ которых позволяет понять природу классического русского исторического романа.

В основе сюжета «Капитанской дочки», как и «Арапа Петра Великого», лежит анекдот. Л.П.Россман в своей работе «Искусство анекдота у Пушкина» упоминает историю спасения Пугачевым казанского пастора за полученную от него в свое время милостыню. Изучение анекдота — прототипа всего повествования, представляет собой исследование генезиса сюжета и уводит от проблемы функциональности анекдота. Поэтому, не преследуя цели всестороннего анализа анекдотической основы романа, стоит ограничиться выяснением особенностей адаптации анекдота в художественном тексте и его функций в создании исторического времени.

Современные исследователи среди источников «Капитанской дочки», в частности очерка С.Аксакова «Буран», опубликованного в альманахе «Денница» за 1834 год, на который, как было принято считать, опирается описание бурана во II главе пушкинского романа, называют более ранний — историческое повествование А.О.Корниловича «За богом молитва, за царем служба не пропадают», появившееся в 1825 году в альманахе «Полярная звезда» с подзаголовком «Исторический анекдот»[232].

[232] См. об этом: Степанов Н.А. Пушкин и Корнилович // Временник пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21.

Очерки А.О.Корниловича «О первых балах в России», «Об увеселениях российского двора при Петре I» использовались А.С.Пушкиным в работе над «Арапом Петра Великого». Имя А.О.Корниловича возникает неслучайно при разговоре об анекдоте в творчестве Пушкина. Отмечая, что «интерес к живой литературе фактов» — так назвал мемуарные и анекдотические источники П.А.Вяземский, — в 1830-е годы стал всеобщим», Я.Л.Левкович подчеркнула: «… однако впервые бытовые документы были использованы для характеристики исторического процесса А.О.Корниловичем»[233]. «Исторический анекдот» Корниловича представляет собой творчески переработанный документ — предание, слышанное им от потомков — героев этой истории — в новеллу о времени Петра I. Использование пословицы в качестве названия произведения переводит повествование с уровня конкретного, частного случая до художественного обобщения, собственно, Корнилович относился к анекдоту, как А.С.Пушкин в «Капитанской дочке», — за конкретным содержанием он видит образ эпохи.

Сюжет новеллы Корниловича очень близок «Капитанской дочке» и изобилует совпадениями, которые не могут быть случайными: ямщик теряет путь в буране, и путешественники попадают в дом капитана Бердина, где их встречает его дочь Наталья, «девушка лет осьмнадцати». В отсутствие капитана незнакомец, представившийся Петром Михайловым, беседует с Натальей. Петр узнает, что Бердины бедствуют из-за несправедливости — вышедший в отставку капитан получает пенсию поручика. Прошение, поданное на имя какого-то важного лица, Петра Михайловича, осталось без ответа. Из беседы с Натальей Петру становится известно, что ее любит флотский лейтенант Муханов, но бедность не дает любящим надежды на брак. Петр обещает помочь и отправляется дальше. Вернувшись домой, отец догадывается, кто был этот таинственный посетитель, но не проговаривается ей. Наталья, с самого начала проникнувшись каким-то особым расположением к незнакомцу, верит в его обещание. Через

[233] Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 181.

три месяца вдруг является Муханов и вручает Наталье письмо: «Бывший у тебя Петр Михайлов есть тот самый, которого ты желала видеть. За богом молитва, а за царем служба не пропадают. Отцу твоему дарю капитанское жалование, тебе же за твою любовь к нему посылаю 500 рублей в приданое и жениха, который, кажется, тебе по сердцу. Прощай, Петр»[234].

Наряду с деталями описания из рассказа Корниловича перенесена Пушкиным важная сюжетная функция — устройство чужой судьбы, восстановление справедливости. В «Капитанской дочке» эта функция поручена двум историческим фигурам — Пугачеву и Екатерине II, чем достигается тонкий художественный эффект. Поведение Пугачева многими чертами напоминает поведение Петра. Как и Петр Корниловича, Екатерина II в «Капитанской дочке» прибегает к уловкам, не называя себя с самого начала. Любопытно сравнение портретных описаний Петра Корниловича и пушкинской Екатерины II: «он был средних лет, но глубокие морщины на челе являли в нем человека, перенесшего в жизни немало трудов»[235] — «Ей казалось лет сорок. Лицо ее полное и румяное, выражало важность и спокойствие» (VIII, 371). Портрет Петра проникнут безусловным авторским почтением и восхищением, тогда как у Пушкина отношение к Екатерине II скорее ироничное, насмешливое. При всей близости сюжетов новелла А.О.Корниловича и роман Пушкина представляют собой две совершенно разные системы повествования. Объединяет новеллу А.О.Корниловича «За богом молитва, за царем служба не пропадает» и «Капитанскую дочку» отношение к анекдоту как жанру, сочетающему в себе индивидуальное и типичное. А.О.Корнилович разрабатывает документальность анекдота. Его новелла очень близка литературному анекдоту: смысл ее не выходит за пределы любопытного случая, передающего апологетическое восприятие Петра I, свойственное историко-биографическим анекдотам. Пушкин же видит в анекдоте художественные потенции, которые превращают анекдот в жанр документально-исторической прозы в результате качественного изменения функциональности анекдота.

---

[234] Корнилович А.О. За богом молитва, а за царем служба не пропадают // Полярная звезда. 1825. С. 173.

[235] Там же. С. 161.

На роль источника истории отношений капитанской дочери и императрицы претендуют несколько анекдотов. М.И.Гиллельсон и И.Б.Мушина ссылаются на Н.В.Яковлева, его предположение о том, что сюжетная ситуация подсказана А.С.Пушкину «Анекдотом об Иосифе II», который был напечатан в журнале «Детское чтение для сердца и разума» за 1786 год[236]. Суть анекдота заключается в неузнанности Иосифа II, когда на прогулке он узнает просьбу незнакомой девушки и уже в качестве императора помогает ей. Сюжет довольно распространенный. Более верной, а также более «русской», что немаловажно для исторического анекдота, кажется версия Л.А.Степанова, ссылающегося на анекдот из книги Павла Сумарокова «Обозрение царствования и свойств Екатерины Великия» (СПб., 1832), издание которой было в библиотеке Пушкина в момент создания «Капитанской дочки». Вот этот весьма любопытный анекдот: «Одна бедная дворянка проиграла тяжбу. Оставшись почти нищею, в отчаяньи, она решилась прибегнуть к последнему предприятию. Узнав, что императрица будет в Казанском соборе, она является туда и, помолясь перед образом Богоматери, кладет там свою просьбу. Изумленная Екатерина приказывает подать себе бумагу — и с удивлением видит, что в ней приносится жалоба на императрицу. Екатерина отдает бумаги одному из свиты своей с повелением пригласить просительницу во дворец через три дня. В тот же день она вытребовала эту просьбу и снова разобрала все дело. Дворянка является, ее вводят к Екатерине и она слышит кроткий голос императрицы: «Простите, матушка, я виновата, а вы права <…> Я хорошо рассмотрела вашу просьбу и имение вам возвращается — вот вам еще награда за мою погрешность». Дворянка в восхищении возвращается домой»[237]. Дворянка, как и Маша Миронова, как и Наталья Корниловича, просит «милости», а не «правосудия» (VIII, 370).

Книга Сумарокова становится средством воссоздания психологии людей XVIII века и, как ни странно, 10—20-х годов XIX века — времени устного бытования анекдота, 30-х годов — времени актуализации. Фиксация анекдота П.Сумароковым,

---

[236] См. об этом: Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Капитанская дочка. Комментарий. М., 1977. С. 105.

[237] Сумароков П. Обозрение царствования и свойств Екатерины Великия. СПб., 1832. С. 138.

получившим «сведения о домашней жизни, нраве, анекдотах государыни от приближенных ея»[238], отражает атмосферу XVIII века и в то же время близка стилю воспоминаний Гринева, то есть сознанию «среднего» человек 1800-х годов. А где же оценивающее сознание нового поколения, 30-х годов XIX века? Это сознание — сам Пушкин.

Анекдот, приведенный П. Сумароковым, в «Капитанской дочке», дан пародийно. Пародия заключается в том, что Маша Миронова идет в Царскосельский парк с намерением встретить именно императрицу и впоследствии сознательно поддерживает в ней иллюзию неузнанности. Памятник Румянцеву, у которого сидит Екатерина, носит и другое название — Кагульский обелиск. Кагульский обелиск находился на границе Собственного садика Екатерины II, любимого места ее прогулок. Единственной дамой, которая могла сидеть на скамейке в Собственном садике, была Екатерина.

Достоверность сумароковского анекдота подтверждается актом анекдототворения Анны Власьевны, особы, известной самой императрице. «Где вы остановились? — спросила она [дама — Н.Б.]; и, услыша, что у Анны Власьевны, промолвила с улыбкою: «А, знаю…» (VIII, 372). Чем же могла быть известна Екатерине племянница придворного истопника? Не своей ли осведомленностью?

Об Анне Власьевне известно немного — она жена смотрителя, то есть к ней как к женской ипостаси образа можно отнести слова Белкина: «Они, столь оклеветанные, смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые <…> Из их разговора можно почерпнуть много любопытного и поучительного» (VIII, 97). Жена смотрителя станции Царского Села, естественно, посвящена во все дворцовые обычаи и сплетни. Информация, которую выдает племянница придворного истопника Марье Ивановне бытового уровня и того самого сюжетного статуса, который необходим в анекдоте — многократно переданная, сохранившая лишь смысловое ядро. «Она рассказала в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; какие вельможи находились в то время при ней; что изволила она вчерашний

[238] Там же. С. 15.

день говорить за столом, кого принимала вечером. <…> Они пошли в сад, Анна Власьевна рассказала историю каждой аллеи и каждого мостика» (VIII, 371), не пропустив при этом, должно быть, и Собственный садик государыни.

Анекдот передается через сознание Гринева, слышавшего этот рассказ от жены. Именно его детской непосредственностью можно объяснить некоторые несообразности поведения Маши Мироновой, например, когда она «узнала» в императрице даму, «с которой так откровенно изъяснялась несколько минут назад». Но анекдот и выходит за рамки его сознания. Известно, что пушкинская Екатерина II сошла с портрета Боровиковского 1794 года, а действие происходит осенью 1774 года. На картине есть и белая собачка английской породы, и лебеди, но на фоне Чесменской колонны. Значит, особое значение автор придавал Кагульскому обелиску, потому что именно он входит в Собственный садик.

Антураж, в котором подается «дама в парке», дан в лучших традициях классицизма — через синтез искусств — литературу, живопись, скульптуру. Никто из героев не мог смотреть на императрицу с иронией, через призму культурологических ассоциаций. Это один из примеров анахронизма, когда авторское сознание привносит в повествование черты современности.

Для адаптации анекдота в тексте, кроме иерархии сознаний, автор использует новеллистическую форму — события имеют начало и конец, центростремительно развиваются — приезд героини в «Софию» — «в тот же день, не полюбопытствуя на Петербург, она уехала» (VIII, 374).

Анекдот передает зрительный образ эпохи. Жанр анекдота, как объединение индивидуального и типичного, романтического укрупненного и реалистического реального времени дает возможность создать новый уровень историзма, лишенного декларативности, в результате сближения художественного и документально-публицистического начал. Причем, «истина историческая» понимается Пушкиным не как точность в изображении деталей, а как исторически достоверное отражение духа времени. Ю.В.Шатин отмечает среди анахронизмов «Капитанской дочки» то обстоятельство, что Мария Ивановна приезжает в Софию, городок, основанный в 1785 году, за 11 лет до его возникновения. Предположить, что Пушкин, «написавший «Историю Пугачева»,

где время строго рассчитано по дням, и великолепно знавший Царское Село с его окрестностями, просто ошибся, конечно, невозможно»[239]. Исторический факт сознательно игнорируется Пушкиным, так как противоречит художественным задачам эпизода встречи Маши Мироновой с императрицей.

А.С.Пушкин, отталкиваясь от исторических документов, в частности, от анекдота, приведенного в книге П.Сумарокова, создает свой анекдот — «истинное происшествие», в неожиданном свете рисующее историю нравов екатерининской эпохи. Анекдот о встречи Маши Мироновой с неизвестной дамой становится кульминационной точкой истории женитьбы П.А.Гринева, в рассказе которого исторические события являются лишь фоном, поясняющим события его жизни. Анекдот, таким образом, выполняет сюжетообразующую и жанрообразующую функции, он становится не только основой интриги, но позволяет реконструировать эпоху, его породившую. Из анекдота, случайного занимательного происшествия, вырастает исторический роман. «Капитанская дочка» демонстрирует качественно новый уровень историзма, выражением которого стала миромоделирующая функция анекдота, чьей целью становится не только иллюстрация духа времени, но и соединение «ненасильственным путем» документального повествования с вымыслом.

[239] Шатин Ю.В. «Капитанская дочка» Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск, 1987. С. 54.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Функциональность анекдота в литературе первой трети XIX в. позволяет проследить смену литературной парадигмы, происходящую в этот период. Репрезентативный характер «Московского журнала», «Вестника Европы», «Московского телеграфа» позволяет рассматривать их как жанровые модели, функционирующие в русской периодике конца XVIII — первой трети XIX вв. Жанровая динамика анекдота 1800—1830-х гг. обусловлена эстетическими исканиями литературного процесса: эпоха сентиментализма актуализирует историко-биографический анекдота, позволяющий увидеть в великих людях общечеловеческие черты, повествовательные принципы которого соответствуют эпистолярию, автобиографии, роману-исповеди и новелле; романтический анекдот характеризуется интересом к исторической и бытовой разновидностям жанра, через факт, событие, несущих информацию об окружающей действительности, об историческом прошлом. Обращение к таким изданиям, как «Письмовник» Н.Курганова, «Московский журнал», «Вестник Европы», «Московский телеграф» позволяет проследить количественное накопление жанровых изменений, приведших к формированию качественно новой системы жанров. Повествовательные возможности анекдота реализуются сначала в периодических изданиях и уже после этого в литературе.

Анализ присутствия анекдота в журналах учитывает такой важный аспект литературного процесса, как смена эстетических ориентиров: потенциал новиковско-кургановского анекдота проявляется в «Московском журнале», историзм анекдота эпохи сентиментализма — в «Вестнике Европы», момент идеологического перелома от индивидуальной аристократической культуры к массовой демократической — в «Московском телеграфе». Тип включенности анекдота в движение жанров литературной прозы фиксирует ту же закономерность — преимущественное развитие анекдота-острого слова в литературе XVIII в., историко-биографического анекдота, воссоздающего «историю в халате», — в литературе сентиментализма, бытовой анекдота, героем которого является маленький человек, особую популярность

приобретает в период романтизма. Каждый из этапов освоения «большой» литературой анекдота предлагает свой уровень художественной интерпретации жанра. В «Московском журнале» определяются дефиниции русского литературного анекдота, к жанрообразующим признакам которого можно отнести информативность, выражением которой становится случай; ядро сюжета, сохраняющееся в памяти и при необходимости разворачивающееся в рассказ; оппозицию смысловой законченности и лаконизма формы; безличность повествовательной манеры, которая компенсируется яркостью сюжета и мастерством рассказчика. Делаются первые попытки «новеллизации» анекдота.

В «Вестнике Европы» появляется новый уровень историзма, выражающийся в восприятии анекдота как факта русской действительности. Происходит актуализация объективного принципа отражения действительности, заложенного в событийности анекдота. «Московский телеграф» можно рассматривать как своеобразный итог жанрового движения анекдота к укрупнению формы. Выстраивается определенная схема развития повествовательных потенций анекдота: анекдот как мельчайшее жанровое образование, обладающее самостоятельностью, журнальный раздел «Смесь» — механическое объединение анекдотов и выпуск журнала с его особой композицией, создающей контекст, часто меняющий смысл попавших в журнал отдельных частей. Эта тенденция прослеживается и в литературе: если «Смесь» можно рассматривать как модель раннего творчества А.С.Пушкина, в котором отдельные части произведения (главы, микрожанры) подчас остаются внутренне свободными, не связанными устойчивой структурой временных отношений автора и персонажей («Арап Петра Великого»), то пушкинский «Современник» и «Капитанская дочка» являют собой пример контекста.

Пушкинская интерпретация анекдота качественно отличается от принципов художественного освоения этого жанра, свойственных творчеству его предшественников.

Русская беллетристика с конца XVIII в. активно осваивает анекдот как составную часть мемуаров, эпистолярия, романа-исповеди и романа-путешествия, не осмысляя повествовательные возможности, заложенные в жанровой структуре литературного анекдота. Традиционно анекдот используется как источник

сюжета, отдельного сюжетного мотива, придающего повествованию увлекательность. Романтическая повесть открыла ценность анекдота как документа определенной эпохи, введение которого в повествование позволяет решить проблему «местного колорита» и придает описываемым событиям историческую достоверность. В романтической повести начинается процесс перерастания литературного анекдота в новеллистический тип повествования в результате развития принципов субъектной организации анекдота, включающей в себя сферы автора, рассказчика, персонажей и слушателей (читателей), расширение которых приводит к обретению субъектами анекдота права голоса. Многосубъектность повествования, в романтической повести удостоверяющая истинность рассказа, предвосхищает появление объективного принципа отражения действительности, характерного для пушкинского романа. Субъективный принцип организации повествования и документальность определяют исторический и бытовой анекдот как источники развития романтической повести, исторического романа.

Ранний русский роман, по преимуществу исторический, продолжает эксплуатировать документальную природу анекдота. Анекдот, сохраняющий в памяти поколений одновременно типичное и индивидуальное, случайное и характерное для определенной эпохи, осмысляется как выражение духа времени и становится концептом исторической атмосферы. В романе через анекдот происходит взаимодействие исторической документальности и художественного вымысла, романтического сюжета и реалистических принципов изображения исторического прошлого. Историко-биографическая разновидность анекдота используется как прием разработки литературных характеров. Присутствие анекдота в романе вписывается в традицию исторического повествования Вальтера Скотта.

Функции анекдота в массовой литературе 1820—1830-х гг. можно определить как орнаментальную, жанрообразующую и рецептивную. Орнаментальная функция проявляется в способности анекдота благодаря ассоциативности жанра выводить содержание произведения за границы текста, что происходит при использовании анекдота в качестве средства создания «местного колорита». Рецептивная функция, организующая читательское

восприятие, вписывает события в культурно-исторический контекст. Функция жанрообразования определяет тип повествования.

В допушкинской литературной традиции событийное ядро анекдота осмысляется с точки зрения повествовательных потенций, в нем скрытых, но аналитическая суть события остается невостребованной.

В творчестве А.С.Пушкина происходит открытие информативной сущности анекдота, устанавливается связь анекдота с объективной реальностью, с национальной жизнью. Пушкин осознает эстетическую значимость анекдотического случая и Пушкинское прозаическое повествование развивает принципы контакта литературной реальности с жизнью, присущие анекдоту, делая их сюжетообразуюцим и жанрообразующим признаками, переносит на прозу принцип отношений анекдота с реальностью.

Уже в «Арапе Петра Великого» Пушкин использует все присущие жанру анекдота способы создания контакта литературного произведения с жизнью. Анекдот в незавершенном романе А.С.Пушкина появляется как семейное предание, реконструирующее историческую атмосферу петровской эпохи и определяющее объективный тип повествования. Неустойчивая временная дистанция, отделяющая автора от персонажей, отсутствие единого интегрирующего сознания автора не позволяют соединить две сюжетные линии повествования — историческую, посвященную Петру I, и анекдотическую, связанную с историей женитьбы Ибрагима Ганнибала. Функции сюжетосложения и жанрообразования, которые выполняет анекдота, подчинены задаче придания повествованию исторической достоверности.

В «Повестях Белкина» появляется миромоделирующая функция анекдота, организующая жизнь по принципу литературного анекдота. Обращаясь к сюжетным моделям, сложившимся в сентиментально-романтической литературе, Пушкин погружает их в быт, в результате чего происходит разрушение литературных канонов. Обманутые ожидания читателей, предвкушающих традиционное для литературы предшествующего Пушкину периода сюжетное разрешение, оказывается символическим выражением нового взгляда на действительность как на постоянно развивающийся процесс жизнестановления. Каждая из повестей по формальным признакам попадает под определение литературного

анекдота, но в контексте цикла рассказ о любопытном происшествии обретает черты исторически детерминированного факта, вскрывающего глубинные процессы русской действительности. Каждое из событий, о которых рассказывается в повестях, в цикле становится характеристикой эпохи и убеждает читателя в близости общественных перемен, которые уже захватили низовую, провинциальную Россию.

Миромоделирующая функция анекдота в «Пиковой даме» направлена диаметрально противоположно традиции функционирования анекдота в художественном тексте, которая подразумевает развитие анекдотического сюжета в результате беллетризации «истинного происшествия». Сюжетообразующие потенции анекдота в «Пиковой даме» проявляются в том, что анекдот входит в жизнь и начинает определять ее течение. «Пиковая дама» раскрывает способность анекдота через исключительное событие показать нарождающуюся закономерность. Причем чем более странным, даже фантастичным кажется событие, тем более глубокие пласты действительности оно вскрывает. Анекдот о тайне трех карт в «Пиковой даме» вводит в литературу новый социальный тип, порожденный сменой исторических эпох, становится катализатором процессов, еще не оформленных в общественном сознании. Анекдот в «Пиковой даме», моделируя жизнь по литературному образцу, указывает на появление качественно новой функции анекдота, становящегося жанровой и сюжетной доминантой повествования.

В итоговом произведении А.С.Пушкина, знаменующем собой рождение русского повествовательного романа, в «Капитанской дочке», происходит своеобразное возвращение к первому опыту романного повествования, «Арапу Петра Великого». В «Капитанской дочке», как и в «Арапе Петра Великого», присутствуют все основные функции анекдота, но обретшие новое качество. Орнаментальная функция проявляется в использовании исторического анекдота в качестве документальной основы сюжета, начала, посредством которого происходит воссоздание исторической атмосферы. Рецептивная функция вовлекает читателей в процесс жанрового становления романа как отражения жизни, формирования смысловой целостности произведения не только через включение анекдота в культурно-историческую парадигму, но и введения

романа в контекст пушкинского «Современника», шире — всего пушкинского творчества. Жанрообразующая функция проявляется в тяготении повествования к объективному типу отражения действительности, характерному для романа. «Капитанская дочка» организована по принципу субъектно-временной структуры литературного анекдота, близкой мемуарам. Сознание Гринева делится на субъектные сферы, закрепляющие в тексте временные отрезки, необходимые для передачи исторической концепции Пушкина: Гринев — участник событий (персонаж) 1772—1774 гг., Гринев-повествователь (рассказчик) — 1800-е гг., к которым присоединяются издатель, чье оценивающее сознание является связующим звеном между литературной реальностью и читателями, и автор.

Своеобразие миромоделирующей функции анекдота в «Капитанской дочке» заключается в том, что анекдот становится способом реконструкции исторической эпохи, породившей анекдот. Строго говоря, «Капитанская дочка» — роман не о Пугачеве, а об истории женитьбы Петра Андреевича Гринева. Пугачевская тема входит в сознание Гринева-повествователя как исторический фон, обусловливающий событий его жизни. Неслучайно мемуары Гринева начинаются с момента его рождения и заканчиваются не казнью Пугачева, которая выведена за границы текста, а благополучным завершением свидания Маши Мироновой с Екатериной II. Кульминационным событием истории Гринева становится встреча дочери капитана Миронова с дамой в Собственном садике государыни. Этот эпизод соответствует пуанту анекдота, и дальнейшее повествование не имеет смысла. Авторское интегрирующее сознание вписывает историю женитьбы героя, вырастающую из анекдота, в историческую действительность в результате создания контекста, актуализирующего интертекстуальные связи внутри пушкинского творчества. По мнению В.Г.Одинокова, в «Капитанской дочке» «создавая роман частной жизни, он [Пушкин — Н.Б.], тут же изнутри и разрушал его, формируя новую, необычную жанровую «конвенцию», в которой «семейные записки» превращались в широкое историческое и социальное полотно. Так, в жанрово-повествовательной форме совершается движение от частного, «локального» к историческому, общему,

«универсальному»[1]. Анекдот, сочетающий общее и частное, локальное и универсальное, случайное и закономерное, в пушкинском творчестве становится принципом создания историзма, лишенного декларативности.

В романе происходит развитие тенденций, заявленных в ранних прозаических произведениях, в том числе функциональности анекдота. Но именно в «Капитанской дочке», повествование которой в полной мере реализует эпические потенции анекдота, анекдот становится сюжетно и жанрообразующим фактором, определяя тем самым развитие новой литературной традиции, ближайшим преемником которой станет Н.В.Гоголь.

---

[1] Одиноков В.Г. «И даль свободного романа…» Новосибирск, 1983. С. 148.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## I. Тексты


1. Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей русской земли.
2. Бестужев А.А. Соч.: В 2 т. М., 1958.
3. Загоскин М.Н. Собр. соч.: В 2 т. М., 1987.
4. Загоскин М.Н. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1986.
5. Карамзин Н.М. Соч.: В 2 т. М., 1984.
6. Корнилович А.О. Русская старина: Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год. СПб., 1824 (Репринт: М., 1987).
7. Корнилович А.О. За богом молитва, за царем служба не пропадают // Полярная звезда. 1825.
8. Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2.
9. Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1986.
10. Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1.
11. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949.
12. Пушкин А.С. Переписка: В 2 т. М., 1982.
13. Русские альманахи: В 2 т. М., 1989.
14. Русская историческая повесть. М., 1988.
15. Русская литературная жизнь в анекдотах и потешных преданиях XVIII—XIV вв. Саратов, 1993. С. 5—31.
16. Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX вв. М., 1990.
17. Сумароков П. Обозрение царствования и свойств Екатерины Великия. СПб., 1832.


## II. Периодика


18. Вестник Европы. 1802—1830.
19. Денница. 1831.
20. Московский журнал, издаваемый Н.М.Карамзиным. 1791—1792.
21. Московский телеграф, журнал, издаваемый Ник.Полевым. 1825—1834.

22. «Московский телеграф», издаваемый Н.Полевым. Указатель содержания. Вып. 1—3. Саратов, 1984, 1987.

23. Современник, литературный журнал, издаваемый А.Пушкиным. М., 1984. Т. 1—4.

24. Указатель к «Вестнику Европы» 1802—1830 гг., составленный М.Полуденским. М., 1961.

25. Курганов Н.Г. Письмовник. СПб., 1818.

## III. Эстетика и критика

26. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959.

27. Греч Н.И. Учебная книга русской словесности. СПб., 1819.

28. Кошанский И.С. Частная реторика. СПб., 1832.

29. Плаксин В.Т. Руководство к познанию исторической литературы. СПб., 1833.

30. Плюшар А.А. Энциклопедический лексикон. СПб., 1835.

31. Полевой Н.А., Полевой К.А. Литературная критика. Л., 1990.

32. Рижский И.С. Опыт риторики. СПб., 1796.

## IV. Исследования по истории и теории жанра анекдота

33. Анисимов Е. На дураке нет взыску? // Царский шут Балакирев. Его проделки и забавы. Л., 1990. С. 5—10.

34. Дробова Н.П. Биографический предания о русских писателях 18 века как историко-литературное явление // XVIII в. Л., 1981. Сб. 13. С. 279—285.

35. Жанры словесного творчества. Анекдот. Таллинн, 1989.

36. Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995.

37. Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997.

38. Маслова Е.М. К истории анекдотической литературы 18 века // Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., 1928. Т. 100. № 3. С. 270—276.

39. Никанорова Е.К. Эволюция малых жанров историко-повествовательной прозы в литературе XVIII в. // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. М., 1984. Вып. 6. С. 121—129.

40. Переверзев В.В. Предисловие // Русская литературная жизнь в анекдотах и потешных преданиях XVIII—XIX в. Саратов, 1993. С. 5—31.

41. Хализаева О. К вопросу о жанре «Кратких и замысловатых повестей» // Вопросы стиля художественной литературы. М., 1964. С. 76—91.

## V. Пушкиноведение

42. Абрамович С.Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина. Почему остался незавершенным «Арап Петра Великого» // Русская литература. 1974. № 2. С. 54—73.

43. Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984.

44. Бартенев П.И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. М., 1992.

45. Баевский В. Сквозь магический кристалл. М., 1990.

46. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

47. Белькинд В.С. Традиции и новаторство в сюжетосложении «Повестей Белкина» // Русская литература. Алма-Ата, 1976. Вып. 6. С. 27—32.

48. Белькинд В.С. Время и пространство в романе А.С.Пушкина «Капитанская дочка» // Пушкинский сборник. Л., 1977. С. 16—20.

49. Березина В.Г. Из истории «Современника» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М., 1956. Т. 1. С. 152—168.

50. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. О русской литературе. С. 7—111.

51. Вацуро В.Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6. М., 1969. С. 18—27.

52. Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Временник Пушкинской комиссии. М., 1936.

53. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.

54. Виролайнен М.Н. Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 169—175.

55. Водовозов В.В. Незавершенная повесть Пушкина из светской жизни // Вопросы литературы. Львов, 1982. Вып. 1(39). С. 8—19.

56. Гей Н.К. Проза Пушкина. М., 1989.

57. Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С.Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л., 1977.

58. Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М., 1928. Т. 1.

59. Гукасова А.Г. «Повести Белкина» А.С.Пушкина. М., 1949.

60. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

61. Дебрецени П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995.

62. Долинин А.А. Еще раз о хронологии «Капитанской дочки» // Пушкин и другие: Сборник статей к 60-летию профессора С.А.Фомичева. Новгород, 1997. С. 52—59.

63. Дрозда М. Нарративные маски в «Повестях Белкина» // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Pod. 8. С. 261—268.

64. Егоров Н. О жанре литературно-критических статей Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 19—26.

65. Еремин С.И. Пушкин — публицист. М., 1976.

66. Ермакова Н.А. «Пиковая дама» — «Герой нашего времени» (романно-новеллистическая поэтика прозы Пушкина и Лермонтова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1996.

67. Кибальник С.А. Художественная философия А.С.Пушкина. СПб., 1998.

68. Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма А.С.Пушкина. Л., 1988.

69. Листов В.С. К истолкованию исторических неточностей в «Борисе Годунове» и «Арапе Петра Великого» // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 174—182.

70. Лотман Ю.М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 8—17.

71. Лужановский А.В. От анекдота к новелле («Повести Белкина» Пушкина) // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1991. С. 4—14.

72. Маркович В.М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. М., 1989. Т. 13. С. 63—87.

73. Михайлова Н.И. Повествовательная структура «Пиковой дамы» (К изучению типов повествования в прозе А.С.Пушкина) // Вестник МГУ. Сер. 10. Филология. 1974. № 3. С. 10—19.

74. Михайлова Н.И. «Витийства грозный дар…» А.С.Пушкин и русская ораторская культура его времени. М., 1999.

75. Муравьева О.С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 62—69.

76. Одиноков В.Г. «И даль свободного романа…» Новосибирск, 1983.

77. Оксман Ю.Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов, 1959.

78. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1987.

79. Смирнов-Сокольский Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962.

80. Стенник Ю.В. Концепция 18 века в творчестве Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1993. Т. 11. С. 62—74.

81. Степанов В.П. Структура комический микросюжетов в «Капитанской дочке» // Болдинские чтения. 1987. С. 178—191.

82. Тойбин И.М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969. С. 57—49.

83. Тюпа В.И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 57—64.

84. Тюпа В.И. К изучению юмора «Повестей Белкина» // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1991. С. 61—75.

85. Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С.Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

86. Шатин Ю.В. «Капитанская дочка» Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX в.: Учебное пособие к спецкурсу. Новосибирск, 1987.

87. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» СПб., 1996.

88. Шмид В. Пушкин // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 11—168.

### VI. Труды по истории русской повествовательной прозы

89. Альтшуллер М. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х гг. СПб., 1996.

90. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.

91. Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Борьба за стиль. Л., 1937. С. 5—84.

92. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст. М., 1975.

93. История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962.

94. Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973.

95. Канонова Ф.З. Повесть как литературный жанр (К формированию теории жанра в русской литературе первой трети 19 века) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. Вып. 3. С. 11—15.

96. Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 171—196.

97. Лужановский А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. Пособие по спецкурсу «История русского рассказа». Вильнюс, 1988.

98. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431—454.

99. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

100.Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

101. Сиповский В.В. Русский исторический роман первой половины 19 столетия. [Тезисы] // СОРЯС. Сборник в честь академика А.И.Соболевского. Т. 101. № 2. Л., 1926. С. 63—68.

102. Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. СПб., 1903.

103. Сурков Е.А. Русская повесть первой трети 19 века (Генезис и поэтика жанра). Кемерово, 1991.

104. Томашевский Б.В. Сюжетное построение // Поэтика. Традиции русской и советской поэтических школ. Budapest, 1982. С. 658—677.

105. Нечкина М.В. Функции художественного образа в историческом процессе. М., 1982.

106. Петровский М.А. Морфология новеллы. М., 1927.

107. Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993.

108. Русская повесть XIX века. Л., 1973.

109. Штедтке К. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.
110. Шкловский В.П. Повести о прозе. М., 1966.
111. Щеблыкин И.П. У истоков русского исторического романа. Пенза, 1992.
112. Эсалнек Н.Я. Типология романа. М., 1991.
113. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

## VII. Исследования по истории литературы и журналистики XVIII—XIX вв.

114. Багно В. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988.
115. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1957.
116. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
117. Бергсон А. Смех. М., 1992.
118. Березина В.Г. Русская журналистика первой четверти 19 века. Л., 1965.
119. Березина В.Г. Карамзин — журналист // Проблемы журналистики. Вып. 1. ЛГУ. 1973. С. 98—114.
120. Вацуро В.Э., Гиллельсон М.Н. Сквозь умственные плотины. М., 1973.
121. Гиппиус В.В. «Вестник Европы» 1802—1830 гг. // Ученые записки ЛГУ. Л., 1939. № 46. С. 201—208.
122. Денисов А.П. Н.Г.Курганов — выдающийся русский ученый и просветитель XVIII в. М., 1961.
123. Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. М., 1989.
124. Истоки русской беллетристики. Л., 1970.
125. История русской литературы: В 4 т. М.; Л., 1981. Т. 1.
126. Кафанова О.Б. Переводы Н.М.Карамзина в «Вестнике Европы» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1986. Вып. 12. С. 100—116.
127. Кочеткова Н.Д. Формирование исторической концепции Карамзина — писателя и публициста // Проблемы историзма в русской литературе конца 18 — начала 19 вв. Л., 1981.
128. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 411. № 8. С. 56—79.

129. Лотман Ю.М. Идея исторического развития в русской культуре конца 18 — начала 19 вв. // XVIII в. Л.,1981. Сб. 13. С. 10—17.

130. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 48—65.

131. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

132. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

133. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех Древней Руси. М., 1984.

134. Милованова О. Проблемы художественного историзма в критике пушкинской эпохи 1825—1830 гг. Саратов, 1979.

135. Очерки по истории русской журналистики и критике. Л., 1950. Т. 1.

136. Стенник М. Русская сатира 18 в. М., 1979.

137. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 228—230.

138. Ухалов Е.С. История русской журналистики XIX в. Журналистика 1800—1840-х гг. М., 1968.

139. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

140. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 1997.

141. Цветаева М. Мой Пушкин. Баку, 1978.

142. Чичерин А.В. Идеи и стиль. М., 1968.

## VIII. Справочники

143. Советский энциклопедический словарь. М., 1990.

144. Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М., 1990.

145. Энциклопедический литературный словарь. М., 1987.

*Научное издание*

***Белова Наталья Александровна***

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНЕКДОТ В РУССКОЙ ПРОЗЕ И ПЕРИОДИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

## Монография

Компьютерная верстка *С.В.Зайнитдиновой*
Художник обложки *Л.П.Павлова*

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 16.05.2008. Формат 60×84 1/16
Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура Times
Усл. печ. листов 14,5. Тираж 500 экз. Заказ 604

*Отпечатано в Издательстве*
*Нижневартовского государственного гуманитарного университета*
*628615, Тюменская область, г.Нижневартовск, ул.Дзержинского, 11*
*Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: ngpipuc@wsmail.ru*